

**De superman au
surhomme
(Littérature)
(French**

Umberto Eco

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

UMBERTO ECCO

DE SUPERMAN
AU SURHOMME



GRASSET

Table des Matières [Page de Titre](#)

Table des Matières

Page de Copyright

DU MÊME AUTEUR

Introduction

Pleurer pour Jenny ?

Œdipe vs Ringo

Problème vs consolation

Les artifices de la consolation

Révolution vs réformisme

Culture et/ou sous-culture

La narrativité dégradée

L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance

Reconnaissance réelle et reconnaissance contrefaite

Deux idiots du village

Le topos du faux inconnu

Eugène Sue : le socialisme et la consolation

Je suis socialiste

Du dandysme au socialisme

La structure de la consolation

Éloge de Monte-Cristo

Un roman mal écrit

Un roman bien écrit

Grandeur et décadence du surhomme

Vathek

Monte-Cristo

Rocambole

Richelieu

Bragelonne

Arsène Lupin

Tarzan

Le mythe de Superman

La structure du mythe et la civilisation du roman

La consommation du héros

Consumation et temporalité

Une histoire sans altération du héros

Superman comme modèle d'hétérodirection

Défense du schéma itératif

Le schéma itératif comme message redondant

Conscience civile et conscience politique

Le surhomme en prison

I

II

III

IV

Les structures narratives chez Fleming

1. L'opposition des caractères et des valeurs

2. Les situations de jeu et l'intrigue comme « partie »

3. Une idéologie manichéenne

4. Les techniques littéraires

La littérature comme collage

Conclusion 1993

© Grupo Editoriale Fabbri Bompiani Sonzogno
Etats s.p.A., Milan, 1978
© 1993, *Editions Grasset & Fasquelle pour la
traduction française.*
978-2-246-78477-7

DU MÊME AUTEUR

L'ŒUVRE OUVERTE, Seuil, 1965.

LA STRUCTURE ABSENTE, Mercure de France, 1972.

LE NOM DE LA ROSE, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1982. Prix Médicis étranger.

LE NOM DE LA ROSE, édition augmentée d'une *Apostille* traduite de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

LA GUERRE DU FAUX, traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Grasset, 1985.

LECTOR IN FABULA, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

PASTICHES ET POSTICHES, traduit de l'italien par Bernard Guyader, Messidor, 1988.

SÉMIOTIQUE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, PUF, 1988.

LE SIGNE : HISTOIRE ET ANALYSE D'UN CONCEPT, adapté de l'italien par J-M. Klinkenberg, Labor, 1988.

LE PENDULE DE FOUCAULT, roman, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, 1990.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1992.

Traduit de l'italien
par
MYRIEM BOUZAHER

L'édition originale de cet ouvrage a été réalisée en 1978 par
Grupo Editorial Fabbri & Bompiani Sonzogno, à Milan sous le titre :

IL SUPERUOMO DI MASSA

Introduction

Les essais de ce volume, écrits en diverses occasions, sont dominés par une seule idée fixe, qui d'ailleurs n'est pas de moi mais de Gramsci.

Cette idée fixe, qui justifie le titre, est la suivante : « Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que beaucoup de la prétendue " surhumanité " nietzschéenne a comme origine et modèle doctrinal non pas Zarathoustra mais le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas. » (Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, III, « Letteratura popolare ».) Prise à la lettre, l'affirmation de Gramsci pourrait ne paraître que paradoxale. Il ne faut cependant pas oublier qu'à l'époque où il écrivait ces mots, il se trouvait en butte aux petits surhommes fascistes, et entendait leur rappeler d'une manière polémique qu'ils ne s'inspiraient pas, ainsi qu'ils le croyaient, d'une source philosophique illustre mais de leurs lectures de petits-bourgeois provinciaux. N'oublions pas en outre que Benito Mussolini avait écrit un roman-feuilleton (*Claudia Particella, l'amante del cardinale*, 1910), qui n'était rien qu'une resucée du roman populaire du XIX^e, un brin de Gothic Novel, un brin je ne dirai pas de Dumas mais de Zévaco, un brin de tradition anticléricale italienne, et dont l'antécédent (démocratique certes, mais littérairement pitoyable) avait été *Clelia o il governo del monaco* de Giuseppe Garibaldi – Héros des Deux Mondes mais d'aucune littérature.

L'idée de Gramsci m'a séduit. Que le culte du surhomme de souche nationaliste et fasciste naisse, entre autres, d'un complexe de frustration petit-bourgeois, c'est chose connue. Gramsci a montré clairement comment cet idéal du surhomme a pu naître, au XIX^e siècle, au sein d'une littérature qui se voulait populaire et démocratique : « Le feuilleton remplace (et favorise dans le même temps) l'imagination de l'homme du peuple, c'est un véritable rêve éveillé [...] de longues rêveries sur l'idée de vengeance, de punition des coupables pour les maux infligés [...] » Ainsi, il était légitime de s'interroger sur les origines du culte du surhomme de droite mais aussi sur les équivoques du socialisme humanitaire du XIX^e. Pensez : Mussolini débute comme socialiste et finit nationaliste réactionnaire ; le surhomme du roman populaire commence par être démocratique (Sue et Dumas) pour finir nationaliste (Arsène Lupin).

S'agit-il de coïncidences – sans compter que l'on pourrait trouver des équivalents contemporains très intéressants ?

Cet ouvrage n'est pas un traité qui entendrait démontrer une quelconque thèse de philosophie politique ; je le répète, c'est un recueil d'écrits divers inspirés par des problèmes analogues. Le lecteur y trouvera des retours du même thème, des mouvements presque spiraliformes, des répétitions (en d'autres termes, ma réflexion sur le roman populaire souffre des caractéristiques de son objet, elle célèbre la redondance comme technique persuasive). J'aimerais que ces essais soient lus un peu comme on passe une soirée télé, la télécommande à la main, en zappant d'une chaîne à l'autre pour découvrir qu'elles parlent toutes de la même chose.

Les textes suivent ici une chronologie « historique » (de Sue à James Bond), mais je voudrais dire deux mots de l'ordre dans lequel ils ont été rédigés. Le plus ancien est celui sur Superman. En 1962, le Centre international des études humanistes et l'Institut des études philosophiques de Rome avaient organisé un congrès sur « Démythification et image ». Je ne m'étendrai pas sur le thème de cette rencontre (les actes sont publiés sous le même titre par la Cedam de Padoue, 1962) ; je me contenterai de signaler qu'y participaient des philosophes comme Paul Ricoeur, des mythologues comme Karl Kerényi, des iconologues comme Robert Klein et Eugenio Battisti, des spécialistes d'herméneutique et d'histoire des religions. On comprendra donc l'intention provocatrice avec laquelle, jeune universitaire de trente ans, j'avais présenté une communication sur les BD de Superman. Afin d'étayer mon propos « scientifique », j'avais émaillé mon texte de réflexions philosophiques et sociologiques, tout en étalant sur la table un recueil complet des *comic books* de Superman. J'ai souffert en tant que collectionneur mais ai savouré un grand triomphe en tant que sémioticien lorsque je me suis aperçu qu'à l'issue de ma communication, sous prétexte de me poser des questions et de me féliciter, de sévères pères dominicains avaient escamoté dans leurs amples manches plusieurs exemplaires de mes *comic books*, tandis que les laïcs avaient eu recours à de profondes serviettes de cuir. Je ne sais si mon intervention a influencé les enquêtes théologiques suivantes, mais il est certain que la théologie a influencé les développements successifs de Superman ; en effet, des années plus tard, il serait difficile de ne pas voir dans le film homonyme une version « christologique » de Superman, auquel Marlon Brando, fusion ambiguë de Dieu et saint Joseph, donne un aval mystique. Quant aux récents *comic books* sur la mort de Superman, l'élément sacrificiel y est très fort. Quoi qu'il en soit, mon essai fut écrit en 1962, bien avant tout

cela, alors que Superman était encore un brave garçon américain qui aurait rêvé d'épouser la jeune fille d'à côté, sans angoisses métaphysiques.

L'essai sur James Bond a été écrit pour un recueil, *Il caso Bond* (Oreste del Buono et moi-même, Milan, Bompiani, 1965), publié à un moment où les films de 007 étaient en passe de conquérir les foules du monde entier. L'ouvrage examinait le phénomène Bond du point de vue sociologique, politique, sexologique, psychanalytique, technologique, *etc.* ; quant à moi, j'avais limité mon analyse aux romans de Fleming et non aux films. La première partie de cette étude fut ensuite insérée par Roland Barthes dans *Communications* n° 8, 1966, « L'analyse structurale du récit » (aujourd'hui sous forme de volume, Paris, Seuil, 1981), mais il manquait la seconde partie consacrée au style de Fleming.

L'essai sur Eugène Sue était paru en 1965 comme introduction à une édition italienne intégrale des *Mystères de Paris*. C'est pourquoi je dispensais avec prodigalité, afin d'informer le lecteur italien, une foule de détails sur la vie de l'auteur que l'on pouvait trouver dans la belle biographie de Jean-Louis Bory. Puis il fut publié en français, à la demande de Lucien Goldmann, pour un numéro unique de la *Revue internationale des sciences sociales* consacré à la sociologie de la littérature. Désirant justifier le fait que mon analyse (qui employait des instruments sémiotiques) paraisse dans le cadre d'une recherche de sociologie littéraire, j'avais rédigé une longue introduction méthodologique. Je l'ai supprimée aujourd'hui, considérant que ces discours sont inutiles. Ainsi que je l'enseigne désormais à mes étudiants, si vos études de sémiotique (ou sémiologie) vous permettent de mieux comprendre les structures narratives chez Sue ou Fleming, décrivez ces structures mais ne mentionnez pas que vous êtes en train de faire de la sémiotique (ou sémiologie). On s'en inquiéterait, tandis que si vous ne dites rien, on vous jugera uniquement sur la clarté avec laquelle vous aurez mis en lumière certains mécanismes de la communication, et tout le monde sera content. En d'autres mots, étudiez mais ne le dites pas, faites semblant de discourir entre amis, car les gens (surtout dans le milieu universitaire) détestent savoir que vous avez suivi une méthode rigoureuse, préférant attribuer à l'inspiration ce qui est au contraire le fruit de la rigueur.

« Grandeur et décadence du surhomme » réunit une série de portraits publiés à l'occasion de la réédition d'œuvres romanesques, entre 1966 et 1974. Le lecteur y trouvera de clairs renvois à des essais plus longs, précédents ou successifs, mais j'espère que les mêmes sujets auront été considérés sous des angles différents.

« Pleurer pour Jenny ? » – placé en ouverture de ce recueil car il fait un peu figure de synthèse de l'ensemble du livre – était paru (en même temps que le bref essai sur l'agnition, et sous un autre titre, « Les larmes du Corsaire Noir », mais personne en France ne connaît ce héros d'Emilio Salgari, que l'on pourrait qualifier, d'une manière erronée, de Jules Verne italien) comme introduction à l'anthologie « Cent ans après » (*Almanacco Bompiani*, 1971), consacrée au « retour de l'intrigue ». Je voudrais mettre l'accent sur la date : en 1971, on revisitait le roman du XIX^e car on estimait que le goût de l'intrigue revenait aussi dans la littérature contemporaine. Si je peux me permettre ce rappel, c'était dix ans avant que ne paraisse mon *le Nom de la rose*.

L'essai sur la traductibilité de Dumas et celui sur Don Isidro Parodi de Borges et Bioy Casares, écrit en guise d'introduction à une édition allemande de cette œuvre, sont plus récents (1984 pour le premier, 1983 pour le second).

Tous les textes, même ceux déjà parus en français, ont été retraduits, avec quelques retouches terminologiques et certaines suppressions de références à la situation italienne des années 60 et 70, qui auraient été incompréhensibles au lecteur français.

Sur une sollicitation, courtoise mais inflexible, de ma traductrice Myriem Bouzaher, j'ai accepté d'écrire quelques pages inédites de conclusion sur le déclin du surhomme.

Milan, septembre 1993.

Pleurer pour Jenny ?

« Il faudrait avoir un cœur de pierre pour ne pas hurler de rire face aux malheurs d'Oliver et Jenny », déclara quelqu'un à la sortie de *Love Story*. Comme tous les paradoxes à la Wilde, le mot est superbe. Malheureusement, il ne reflète pas la réalité. En effet, quelle que soit la disposition d'esprit critique dans laquelle on va voir *Love Story*, il faudrait un cœur de pierre pour ne point s'émouvoir et pleurer. Et même avec un cœur de pierre, on n'échapperait probablement pas au tribut émotif que requiert le film. Il y a à cela une raison bien simple : les œuvres de ce genre sont conçues pour faire pleurer, donc, *elles font pleurer*. Impossible de manger un bonbon au miel et – au seul prétexte que l'on a une vaste culture et un contrôle parfait de ses sensations – prétendre sentir un goût de sel. La chimie ne se trompe jamais. Or, il existe aussi une chimie des émotions, et, selon une tradition ancestrale, une intrigue bien ficelée est une composante génératrice d'émotions. Conclusion : une intrigue bien ficelée suscite les émotions qu'elle s'était fixées comme effet. On peut toujours, après coup, s'en vouloir de les avoir éprouvées, ou les déclarer répugnantes et les rejeter, ou critiquer les intentions ayant présidé à l'élaboration de la machine qui les a provoquées. C'est un autre problème. Il n'en demeure pas moins qu'une intrigue bien ficelée produit joie, terreur, pitié, rire ou pleurs.

La première théorie de la narrativité naît avec Aristote. Il importe peu qu'Aristote l'ait appliquée à la tragédie et non au roman ; c'est si vrai que, depuis lors, toutes les théories des textes narratifs se sont référées à ce modèle. Aristote parle de l'imitation d'une action, c'est-à-dire d'une séquence d'événements, réalisée en construisant une *fabula*, c'est-à-dire une histoire, une séquence d'actions. Par rapport à cette séquence, la définition des caractères (la psychologie) et même ce que nous appellerions aujourd'hui le *discours* (le style, l'écriture, la surface signifiante) sont accessoires. On conclut aisément à l'existence d'une série de lois qui sous-tend indifféremment les œuvres dramaturgiques ou narratives. La recette aristotélécienne est simple : prenez un personnage auquel le lecteur puisse s'identifier, ni franchement mauvais ni trop parfait, et faites-lui vivre des aventures qui l'amènent à passer du bonheur au malheur ou *vice versa*, à travers maintes péripéties et

reconnaisances. Tendez au maximum l'arc narratif, afin que lecteurs et spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. Quand la tension aura atteint son maximum, faites entrer en action un élément qui vienne démêler le nœud inextricable des faits et des passions en résultant. Que ce soit un prodige, une intervention divine, une révélation ou un châtement inopiné, il faudra que cela donne lieu à une catharsis – dont on ne sait clairement si, chez Aristote, il s'agit d'une purification de l'auditoire, soulagé du poids que la série insoutenable des événements avait imposé, ou d'une purification de l'histoire elle-même, laquelle trouve enfin une solution acceptable, cohérente avec l'idée que nous avons de l'ordre logique (ou fatal) des événements humains. En élaborant cette recette, Aristote savait pertinemment que le paramètre de l'acceptabilité ou de l'inacceptabilité d'une histoire ne réside pas dans l'histoire elle-même, mais dans le système d'opinions régissant la vie sociale. Pour être acceptable, l'histoire doit donc paraître vraisemblable, le vraisemblable n'étant autre que l'adhésion à un système d'expectatives habituellement partagé par l'auditoire. Quant à la pitié et la terreur, curieusement, il les définit non dans la *Poétique*, qui traite des structures narratives, mais dans la *Rhétorique*, qui traite de l'opinion publique et de la façon de l'utiliser pour susciter des effets de consensus.

***Œdipe vs Ringo* Appliquons le modèle aristotélicien à *Œdipe roi* : il arrive à Œdipe des choses terribles, insoutenables pour lui comme pour nous ; à un moment donné se produit une révélation, et l'autopunition des coupables apaisera le spectateur, en rétablissant psychologiquement, ainsi que juridiquement, l'ordre violé.**

Passons à un chef-d'œuvre de l'intrigue spectaculaire moderne, *Stagecoach (la Chevauchée fantastique)* de John Ford. Ici, ce n'est pas le fatum mais l'esprit de caste et la bigoterie qui font peser sur certains héros une insupportable pression, au cours d'un long voyage durant lequel un autre élément, n'ayant rien de fatidique lui non plus – les Indiens –, fait planer une menace sur poursuivants et poursuivis, les soumettant à une tension tout aussi insoutenable. La courbe narrative atteint son sommet avec l'assaut des hordes sauvages, au point que la mort (et donc la rupture désordonnée, hors de toute expectation) paraisse être la seule à pouvoir dénouer la trame. Soudain, *deus ex machina*, le Septième Régiment de Cavalerie survient et résout le nœud collectif ; ensuite Ringo, qui se

venge en tuant ses ennemis avant de s'enfuir avec Dallas, la pécheresse repentie, résout le nœud privé. Quant aux autres éléments instables de la trame, ils se recomposent en une quelconque forme d'ordre : l'aventurier sudiste tricheur et assassin meurt héroïquement et se révèle être le fils d'une illustre famille, l'épouse du capitaine change d'attitude envers Dallas, le docteur Boone, ivrogne impénitent, retrouve une courageuse dignité, et le banquier-escroc, qui a personnifié jusqu'au bout la pression de la société sous son aspect le plus rétrograde, subit un juste châtement.

Qu'est-ce qui distingue donc la *Chevauchée fantastique* d'*Œdipe roi* ? D'abord, dans la *Chevauchée fantastique* – contrairement à *Œdipe roi* – tout se passe vraiment et exclusivement au niveau de l'intrigue comme agencement des phases de l'histoire ; il n'y a aucune tentative d'analyse psychologique, chaque caractère est défini le plus conventionnellement possible, chaque geste est prévisible au millimètre près. Le style, quant à lui, semble inexistant ou, du moins, il fait tout pour ne pas transparaître. (John Ford étant un grand artiste, il crée simplement un style narratif fonctionnel dont on découvrira plus tard qu'il était novateur, qu'il avait inventé une épopée moderne, apparemment « sèche » mais riche de tensions picturales.) Un troisième élément marque la différence entre les deux œuvres : dans *Œdipe roi*, on paie le prix fort pour atteindre à l'ordre et à la paix ; ou plus exactement, on n'y arrive que si l'on est animé d'un grand *amor fati*. En effet, l'histoire d'*Œdipe roi* ne console en rien, pas plus que ne consolent les histoires bibliques qui évoquent toujours le rapport avec un dieu jaloux et vindicatif. En revanche, la *Chevauchée fantastique* console : la vie et l'amour réaffirmés consolent, même la mort console, laquelle survient fort heureusement pour régler des contradictions difficilement solubles autrement.

Problème vs consolation Ces observations nous permettent de dégager, dans le cours de la narrativité à travers les siècles, deux interprétations possibles du modèle aristotélicien. Pour la première, la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse. Julien Sorel meurt, Madame de Rênal meurt, mais à l'ultime mot du livre le problème reste entier : quelles perspectives

une génération issue de l'écroulement du monde napoléonien a-t-elle d'affirmer son énergie sans mythes et sans buts? L'insoutenable laissé en suspens par le récit, c'est que le lecteur ignore toujours s'il doit ou peut s'identifier à Julien et si cet acte lui procure quelque soulagement. *Idem* pour Raskolnikov, dont le châtimement ne nous satisfait point, pas plus qu'il ne nous punit : à la fin de *Crime et Châtiment*, nous avons réglé nos comptes avec l'histoire mais non avec les problèmes que celle-ci a suscités. Cela se produit car la séquence factuelle s'est enchevêtrée aux dimensions psychologique et idéologique, à travers la fonction continuellement ambiguïsanse du discours, qui, au lieu de démêler les nœuds, les complique et les rend lourds d'interprétations contradictoires.

Passons maintenant à la seconde incarnation du modèle aristotélicien : elle va de *Tom Jones* aux *Trois Mousquetaires* jusqu'aux descendants actuels du roman-feuilleton. Ici, l'histoire, en résolvant ses propres noeuds, se console et nous console. La fin est point pour point celle que l'on attendait. D'Artagnan est nommé capitaine des mousquetaires, et c'est justice ; Constance Bonacieux meurt, et c'est justice, d'abord parce que sa mort était nécessaire pour mettre en évidence la méchanceté de Milady et nous faire jouir du châtimement de cette dernière, ensuite parce que cet amour, à l'instar de celui de Rodolphe et Mimi, était impossible au départ et par définition. Marx et Engels avaient parfaitement compris pourquoi, à la fin des *Mystères de Paris*, Fleur-de-Marie meurt, prostituée rachetée mais – situation moralement impossible pour le lecteur – devenue princesse.

Ce choix que le modèle aristotélicien ouvre au narrateur marque la différence entre narrativité « problématique » et roman dit « populaire », qui est tel non parce que le peuple le comprend mais parce que – et Aristote le savait bien, qui reliait les problèmes de la *Poétique* à ceux de la *Rhétorique* –, en dernière instance, le constructeur d'intrigues doit connaître les attentes de son public. Aristote laisse le choix en suspens, mais une fois ces attentes connues, reste à savoir si on décide de les provoquer ou de les flatter. Le roman « populaire » (le feuilleton) est tel parce qu'il choisit la seconde solution : ainsi, même s'il s'agit d'un roman « démocratique », il est toujours et avant tout « populiste » car « démagogique ».

Les artifices de la consolation A partir de là, le roman populaire mettra en œuvre de nombreux artifices qui ont déjà donné lieu à un inventaire et pourraient faire système. Il construit une combinatoire de lieux topiques articulés entre eux selon une tradition tenant de l'ancestral (cf. Propp) et du spécifique (cf. par exemple la typologie tentée par Tortel – et avant lui encore par Gramsci). Ensuite, il jouera sur des caractères préfabriqués, d'autant plus acceptables et appréciés qu'ils sont connus, et en tout cas vierges de toute pénétration psychologique, à l'instar des personnages des fables. Quant au style, il usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continuelles, afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu, et il dénaturera, en les réduisant à des clichés, les solutions autrement créatives de la littérature précédente. Mais ce faisant, il déploiera une telle énergie, il libérera un tel bonheur, sinon inventif du moins combinatoire, qu'il proposera une jouissance qu'il serait hypocrite de nier : il représente en effet la *fabula* à l'état pur, sans scrupule et libre de tensions problématiques. Il faut reconnaître que la joie de la consolation répond à des exigences profondes, sinon de notre esprit du moins de notre système nerveux.

C'est pourquoi maints représentants du roman « problématique », et Balzac le premier, puiseront à pleines mains dans l'attirail du roman populaire.

Cela dit, qu'est-ce qui distinguera Balzac de Dumas? Le fait que non seulement le suicide de Lucien de Rubempré mais même la victoire de Rastignac à la fin du Père Goriot ne paraîtront pas consolatoires. Rastignac triomphant nous laissera beaucoup plus amers que d'Artagnan, mort sereinement au terme du *Vicomte de Bragelonne*.

Naturellement, il faut s'accorder sur ce que l'on entend par « satisfaction des attentes ». Avec l'intensification des expériences littéraires, les *topoi* changent également et il s'agit de savoir ce que la tradition narrative nous a habitués à désirer aujourd'hui comme solution la plus réconfortante. A notre époque, on aura un roman populaire même là où le héros se révélera problématique de façon prévisible. Rien ne semblera plus heureux qu'une fin abrupte, laissant personnages et lecteurs en suspens, artifice qui auparavant – on pense à Maupassant – constituait une offense géniale portée aux lois banalisées de la trame. Rien d'aussi populairement romanesque que la mort de Jenny Cavilleri, là où plus personne n'appellerait

happy end un « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » désormais fatalement ironique ; des morts horribles par cancer annoncé paraîtront aussi suaves que le pathétique et juste trépas de l'Oncle Tom ; des détectives sexuellement frustrés perdront, par leur propre main homicide, l'amante infidèle qu'hier ils auraient enlevée sur la croupe d'un cheval. Mais déjà une large part du roman populaire du XIX^e voulait la mort de l'aimée ou la fin pitoyable du héros comme aval poétique d'un dénouement selon les raisons du cœur du public (qui voyait les pleurs comme un moment purificateur commercialisable). Quoi qu'il en soit, il existe une constante permettant de distinguer le roman populaire du roman problématique : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon que le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante. Le roman problématique propose au contraire des fins ambiguës, justement parce que tant le bonheur de Rastignac que le désespoir d'Emma Bovary mettent exactement et féroce­ment en question la notion acquise de « Bien » (et de « Mal »). En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même. Telle est la ligne de démarcation ; tout le reste pourra être (et souvent est) mis en commun.

Révolution vs réformisme Cette mise en commun inclut l'influence des circonstances de la distribution commerciale tant sur la structure de l'histoire que sur son organisation en termes d'intrigue. Le roman-feuilleton impose une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à la mémoire du lecteur, afin que ce dernier s'y retrouve et retrouve les personnages malgré les délais temporels dus à la distribution hebdomadaire et en dépit du fait que l'intrigue enchevêtre plusieurs histoires. Or, dans le roman populaire, ces éléments structuraux s'avéreront porteurs car, à un moment donné, il s'y produit la fusion parfaite entre sa situation de distribution et son idéologie substantiellement paternaliste. La grande époque du feuilleton, c'est celle des révolutions bourgeoises du XIX^e, avec leur réformisme populiste et prémarxiste, dont les éléments topiques – le Surhomme et la société secrète (cf. les textes de Marx à Tortel en passant par Gramsci) – sont la manifestation et l'instrument le plus propre. Cela dit, le roman populaire est socialo-démocratico-paternaliste d'un point de vue

thématique mais aussi structurel, car il se doit d'ouvrir des crises (psychologiques, sociales, narratives) qui puissent être résolues, conformément à l'arc du modèle aristotélicien (péripétie, révélation, catharsis). La dynamique sollicitation-solution (ou mieux, provocation-apaisement) alliée à sa vocation populiste fait du roman populaire à la fois un véritable répertoire de dénonciation des contradictions atroces de la société (cf. *les Mystères de Paris* ou *les Misérables*) et un catalogue de solutions consolatoires.

Impossible d'ouvrir une crise sans la résoudre. Impossible de solliciter l'indignation du lecteur au sujet d'une plaie sociale sans faire intervenir un élément venant guérir cette plaie et venger, en même temps que les victimes, le lecteur troublé.

Le roman devient alors nécessairement une machine gratifiante, et puisque la gratification devra opérer avant la fin du texte, elle ne pourra évidemment pas être confiée à une libre décision du lecteur (ainsi que tend à le faire le roman problématique, intimement « révolutionnaire »). La solution devra surprendre le lecteur comme si elle était absolument imprévisible, tout en étant exactement telle qu'il la désirait et l'attendait. Dans ce jeu de clins d'oeil mutuels, l'essentiel est que le lecteur n'ait rien à faire pour la mettre en œuvre, voire qu'il puisse s'en remettre totalement au roman, machine à rêver des gratifications fictives. Ainsi, le héros charismatique du roman populaire sera quelqu'un qui, de concert avec l'auteur, possède un pouvoir que le lecteur n'a pas. Et pour valoir son prix, il devra fournir non pas une mais plusieurs solutions, si possible en chaîne. Tout cela s'oppose à la conception « révolutionnaire » de la littérature : en effet, aucune hypothèse révolutionnaire ne s'arrête aux contradictions périphériques, elle cherche au contraire à cerner le cœur de ces contradictions, et, pour les résoudre à la racine, elle postule un renversement global de l'ordre des événements. Donc, une structure narrative où des solutions partielles répondent au coup par coup à des petites crises partielles (ouvertes et aussitôt refermées par une main autorisée, à laquelle le lecteur délègue justice et vengeance) incarne (et connote) une idéologie réformiste.

Culture et/ou sous-culture Cela revient à répéter ce que l'on sait déjà : l'archétype du roman populaire – le roman anglais

du XVIII^e – est le produit d'une nouvelle industrie de la culture qui s'adresse à de nouveaux acheteurs, à une bourgeoisie citadine en majorité constituée de lectrices, une classe qui demande au roman de se substituer aux valeurs religieuses aristocratiques et populaires ; d'activer le sentiment en lieu de la foi, de stimuler l'imagination exercée sur le réel possible et non la connaissance appliquée au surnaturel non expérimental ; en outre, elle attend de lui l'intégration à l'ordre donné, garant d'harmonie, et la réaffirmation de la circonspection productive du contrat social. Si un débauché comme Tom Jones ou une gourgandine comme Moll Flanders réussissent à s'intégrer, alors il y a de l'espoir sur terre. La société bourgeoise est le règne du factuel, le roman en est le traité théologique, variable et fonctionnel. Au siècle suivant, le romancier se rendra compte que le factuel est insoutenable : si, aux yeux de Dickens, « Coketown était le triomphe des faits », avec ses maisons noires et ses cheminées polluantes, les faits seront tempérés par un merveilleux raisonnable, afin de rappeler que la société peut tuer mais aussi guérir, tel un dieu sévère et juste mais miséricordieux. Ainsi, *Oliver Twist* retrouvera ses parents, tout comme le Rémy de *Sans famille*.

Enfin, on l'a vu, le roman démocratique quarante-huitard abordera le problème d'une solution « politique » des contradictions : Joseph Balsamo organisera la Révolution française, Rodolphe de Gerolstein tentera de bâtir des fermes modèles et des réformes carcérales, Garibaldi conduira les patriotes prêts à combattre l'arrogance du « gouvernement des prêtres ». Mais, même en ce cas, il s'agira toujours de l'initiative d'un ou de plusieurs héros charismatiques, dont l'intervention recompose les membres éclatés d'une société en crise en lui restituant son équilibre optimal. Que l'industrie du roman génère en son sein ses propres anticorps « problématiques », que *Eugénie Grandet* paraisse la même année que *les Derniers Jours de Pompéi* de Bulwer-Lytton, que *les Fiancés* de Manzoni soient contemporains des premières revues de mode d'Émile de Girardin, et que la Case de *l'Oncle Tom* sorte en même temps que *Moby Dick*, tout cela est un autre discours, dialectiquement lié au premier. Le roman prend conscience de sa fonction superstructurale et la refuse pour s'en choisir une autre. Au début, Balzac est assez sanguin et dénué de scrupules pour écrire tout en gardant à l'esprit les formes du feuilleton ; après lui, d'aucuns renonceront au contact avec le public, ce qui nous mène droit à Proust et à Joyce. Cependant, les deux démarches ne sont

pas radicalement indépendantes, du moins pas autant que la critique pointilleuse de notre siècle a voulu le décréter, séparant les deux univers, taxant celui du roman populaire de sous-culture (quitte à encenser comme étant de la littérature les *remake* de feuilletons soigneusement refondus sous un angle contemporain, quand le critique avait égaré les termes de comparaison).

La narrativité dégradée Or, ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment le roman populaire « démocratique » – qui, dans les limites de son idéologie paternaliste, articulait un rapport cohérent entre moyens et fins – va ménager au cours des décennies suivantes une place de plus en plus grande à des formes de « narrativité dégradée » (où, si l'on entendait au sens axiologique l'adjectif proposé, on courrait le risque de ne plus pouvoir justifier d'un cœur léger le plaisir qu'elle nous procure).

Quand s'achèvera la saison démocratique, il restera au roman populaire les lieux classiques et les personnages topiques, mais privés de cette sorte de fonction rédemptrice qui les investissait d'une valeur idéologique calculée. Le roman conservateur de la fin du XIX^e siècle, de Ponson du Terrail à Carolina Invernizio, et le roman réactionnaire du début du xx^e – dont Arsène Lupin, « professeur d'énergie » nationaliste sans scrupule, sera le modèle salonnier – exploiteront l'attrait du feuilleton détaché de son contexte fonctionnel : vengeances et reconnaissances agiront à vide, sans que plus aucun projet de rédemption sociale – fût-elle populiste et bourgeoise – vienne les soutenir et donner une crédibilité aux événements. Si les surréalistes vont raffoler des aventures de Fantômas, c'est qu'ils y verront le sacre de la gratuité insane, où la société ne se reconnaît plus comme le lieu d'un ordre miné à reconstituer, mais comme le lieu ouvert et irresponsable d'une combinatoire de fonctions sans but.

Si ces épigones tardifs fascinent autant que leurs modèles classiques, c'est que toute histoire bien ficelée, même si elle répète des mécanismes déjà connus et les emploie sans raisons crédibles, procure toujours le plaisir du texte narratif. Mais, indubitablement, le feuilleton voit sa parabole frôler de plus en plus une forme de narrativité dégradée dont l'exemple lumineux est la machine parfaitement huilée du polar, où l'ordre social n'est qu'une toile de fond floue, à peine perceptible. Le détective de Conan Doyle n'est

absolument pas un justicier social comme le Rodolphe de Sue, ni un justicier individuel comme Monte-Cristo. Peut-être a-t-il quelque chose du Monsieur Teste de Valéry, cultivant avec une passion égocentrique son habileté à reproduire, par ses mécanismes mentaux abstraits, la combinatoire tout aussi abstraite d'une histoire survenue précédemment et dont – suggère Todorov – le récit de l'enquête est la reconstruction métalinguistique consciente.

Si notre discours est ambigu, c'est probablement que plus la narrativité est dégénérée, plus elle nous attire ; et son charme irrésistible légitime notre désir de la revisiter, la faisant aujourd'hui objet de notre intérêt, à mi-chemin entre méfiance et admiration.

Une ambiguïté d'autant plus inquiétante que notre discours laisse en suspens de nombreux points. Pourquoi, par exemple, existe-t-il un décalage entre feuilletons français et anglais et feuilleton italien, si bien que, lorsque les héros d'outre-monts sont déjà nationalistes et réactionnaires, on publie en Italie le roman socialiste de Paolo Valera dans les colonnes de *La Folla* ? Jusqu'à quel point faut-il tracer des lignes de démarcation et établir des échelles de valeurs idéologiques entre les indignations populistes d'un Mastriani et la philanthropie philistine de Carolina Invernizio qui s'émeut des misères du peuple non point avec l'indignation – fût-elle rhétorique – du réformateur, mais avec le mépris déguisé de la dame de charité, pathétiquement dévote et substantiellement petite-bourgeoise ? Quel est le rapport entre roman historique et roman populaire ? Pourquoi *Ivanhoe* de Scott et *L'Assedio di Firenze* de Guerrazzi sont-ils des romans historiques alors que *les Trois Mousquetaires* et *Vingt Ans après* n'en sont pas ? Certes, les réponses existent. Il n'empêche qu'à chaque réouverture du débat, les frontières se font plus ténues, signe que les modèles abstraits du roman historique et du roman populaire, comme d'ailleurs ceux du roman problématique et du roman consolatoire, sont justement des modèles, chaque œuvre paraissant être l'effet de maintes contaminations et chacune résolvant les problèmes à sa façon.

En guise de conclusion provisoire, nous souhaiterions que toute revisitation du feuilleton ne se limite pas à un exercice de nostalgie mais soit l'occasion d'ouvrir un discours critique. Sans que celui-ci soit troublé par des préjugés ironiques ou moralistes immédiats, susceptibles d'empoisonner ce que ces pages savent nous donner : la joie du récit comme fin en soi. Mais même la narrativité à l'eau de rose arrivée au degré ultime de sa dégradation possède ses mécanismes et ses raisons, et si elle n'est pas un problème en soi, il ne reste qu'à en faire un problème pour nous.

Donc, si Oliver pleure pour Jenny, gare à l'infâme qui sourirait. Mais gare aussi au naïf qui se bornerait à pleurer. Il faut savoir démonter les mécanismes.

L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance Par *agnition*, nous entendons la reconnaissance de deux ou plusieurs personnes, soit réciproque (« Tu es mon père ! », « Tu es mon fils ! ») soit monodirectionnelle (« Tu es l'assassin de mon fils ! », ou bien « Regarde-moi ! Je suis Edmond Dantès ! »).

Par *révélation*, nous entendons le dénouement violent et inopiné d'un nœud de l'intrigue jusqu'alors inconnu du héros : quand Œdipe apprend qu'il est l'assassin de Laïos, c'est une révélation; mais en apprenant qu'il est aussi le fils de Jocaste, il devient protagoniste d'une agnition réciproque.

Mélange d'agnition et de révélation, le *dévoilement* est indispensable au roman policier : dans *le Père Goriot*, Vautrin est démasqué comme le forçat Trompe-la-Mort. Toutefois, on peut considérer le dévoilement comme une forme particulière d'agnition monodirectionnelle.

Reconnaissance réelle et reconnaissance contrefaite Tout en regroupant ces formes sous la catégorie de *reconnaissance*, il faut distinguer la reconnaissance *réelle* de la reconnaissance *contrefaite*, la première impliquant le seul personnage. Au dénouement de l'intrigue, Rémy et Oliver Twist reconnaissent leurs parents et sont reconnus d'eux, une révélation qui surprend également le lecteur (reste à savoir si cet étonnement a été préparé à coups d'insinuations et de soupçons ou s'il arrive vraiment à l'improviste; ce dosage de la surprise dépend de l'habileté du narrateur, lequel doit amener la reconnaissance d'une manière ni trop abrupte ni injustifiée, sans pour autant la diluer dans une abondance d'allusions plates et banales).

Avec la reconnaissance contrefaite, le personnage tombe des nues lors de la révélation, tandis que le lecteur sait déjà ce qui se passe.

Exemple type : les multiples dévoilements de Monte-Cristo à ses ennemis, que le public attend et savoure à l'avance dès la moitié du roman. On pourrait définir la reconnaissance réelle comme reconnaissance dans la *fabula*, dans l'histoire, et la reconnaissance contrefaite comme reconnaissance dans l'*intrigue*. Je m'explique. Dans le mythe originaire d'Œdipe, ce dernier tue son père, Laïos, sans savoir qui il est, puis il prend sa place en tant que roi de Thèbes, épouse sa mère (sans le savoir) et n'apprend l'horrible vérité qu'avec la révélation de Tirésias. Par rapport à cette structure élémentaire, l'*Œdipe roi* de Sophocle est beaucoup plus complexe : l'*intrigue* place Œdipe *in medias res*, après le déroulement de la première partie de l'histoire, dont Œdipe ne connaît que des bribes (il sait qu'il a tué un jour un passant, mais il ignore que c'était son père). Or le lecteur (qui connaît déjà le mythe) sait ce qu'Œdipe ne sait pas encore. Naturellement, Sophocle amène la reconnaissance contrefaite à des hauteurs (ou des profondeurs) freudiennes. Le roman populaire, lui, aplatit la grande trouvaille sophocléenne.

La reconnaissance réelle joue sur l'identification : le lecteur, devenu le protagoniste, partage avec lui souffrances, jouissances et surprises. La reconnaissance contrefaite joue sur la projection : le lecteur projette sur le personnage, dont il sait le secret, ses propres frustrations, ses propres désirs de revanche et anticipe le coup de théâtre (autrement dit, il voudrait agir avec ses ennemis – son chef de service ou sa femme infidèle – à l'instar de Monte-Cristo : « Ah, tu me méprises? Eh bien, je vais te montrer qui je suis !... »).

Parallèlement, le plaisir se fonde sur la découverte de la façon dont réagit celui qui n'est pas au courant de la révélation. Le *travestissement* est essentiel au bon fonctionnement d'une reconnaissance contrefaite : en effet, le travesti, en se dévoilant, accroît la surprise du personnage impliqué, tandis que, pendant le travestissement, le lecteur jouit de l'équivoque où baignent ceux qui en ignorent tout.

Enfin, la reconnaissance *redondante* ou *inutile* est une double dégénérescence de ces deux types de reconnaissance.

« *Le Forgeron de la Cour-Dieu* »

La reconnaissance est un matériau à employer avec circonspection et devrait constituer le clou d'une intrigue digne de ce nom. Monte-Cristo, qui se dévoile maintes fois, et maintes fois apprend les manigances dont il a été victime, représente un cas rare et magistral de reconnaissance qui, pour être redondante car dispensée avec

outrance, n'en est pas moins satisfaisante. En général, dans le roman-feuilleton, la reconnaissance, considérée comme ressort essentiel de l'intrigue, est répétée jusqu'à l'excès, perdant ainsi tout pouvoir dramatique et acquérant une simple fonction consolatoire, au sens où elle offre au lecteur une marchandise à laquelle il s'est désormais habitué. Ce gaspillage prend des formes anormales lorsque, de toute évidence, la reconnaissance est absolument inutile au dénouement de l'histoire et que le texte en regorge dans un but purement publicitaire, afin de mériter le label de roman-feuilleton idéal qui en donne pour son argent. Exemple lumineux de ces agnitions inutiles en rafales : *le Forgeron de la Cour-Dieu* de Ponson du Terrail.

Dans la liste qui suit, les agnitions inutiles sont marquées d'un astérisque et, on le verra, elles sont la majorité.

- *1. Dom Jérôme se dévoile à Jeanne.
2. Dom Jérôme se dévoile à des Mazures.
- *3. La comtesse des Mazures, d'après de récit de Michel de Valognes, reconnaît Jeanne comme la sœur d'Aurore.
- *4. D'après le portrait contenu dans la cassette que lui a laissée sa mère, Aurore reconnaît Jeanne comme sa propre sœur.
5. Aurore, en lisant le manuscrit de sa mère, reconnaît le vieux Benjamin comme Fritz.
- *6. Lucien apprend d'Aurore que Jeanne est sa sœur (et que sa mère à lui a tué la leur).
- *7. Raoul de la Maurelière reconnaît en César le fils de Blaisot, et dans celle qui l'a piégé la comtesse des Mazures.
- *8. Lucien, après avoir blessé La Maurelière en duel, découvre sous sa chemise un médaillon avec le portrait de Gretchen.
- *9. La bohémienne, par un médaillon trouvé entre les mains du sans-culotte Polyte, comprend qu'Aurore est libre.
- *10. Bibi reconnaît dans les aristocrates dénoncées par la bohémienne, Jeanne et Aurore, déjà dénoncées par Zoé.

*11. Paul (alias le chevalier des Mazures) reconnaît sa fille Aurore dans l'aristocrate qu'il devrait arrêter, grâce au médaillon de Gretchen que Bibi lui montre (lequel le tient de la bohémienne qui l'a eu de Polyte).

*12. Bibi révèle à Paul que sa fille a été arrêtée à la place de Jeanne.

*13. Bibi en fuite apprend que la jeune fille sauvée de la guillotine est Aurore.

14. Bibi en diligence découvre que son compagnon de voyage est Dagobert.

*15. Dagobert apprend de Bibi qu'Aurore et Jeanne sont à Paris et qu'Aurore est en prison.

16. Polyte reconnaît en Dagobert l'homme qui, aux Tuileries, lui avait sauvé la vie.

*17. Dagobert reconnaît la bohémienne qui jadis lui avait prédit la fortune.

*18. Le médecin de Dagobert reconnaît dans le médecin allemand qui arrive – envoyé par les Masques Rouges – son ancien maître. Celui-ci reconnaît en lui son élève et en Polyte le jeune homme qu'il avait peu de temps auparavant sauvé sur la route.

19. Des années après, Bibi reconnaît Polyte dans un inconnu qui parle avec lui (topos du faux inconnu, cf. un peu plus loin).

20. Tous deux reconnaissent la bohémienne et en Zoé son assistante.

*21. Benoît retrouve et reconnaît Bibi.

*22. Paul, fou depuis des années, redevient sain d'esprit et reconnaît Benoît et Bibi.

23. On reconnaît dans le vieil ermite le prieur dom Jérôme.

*24. Le chevalier des Mazures apprend de dom Jérôme que sa fille est vivante.

*25. La bohémienne découvre que son majordome n'est autre que Bibi.

*26. Le républicain, attiré dans un piège, reconnaît dans une belle Allemande une jeune fille dont il avait fait guillotiner les parents (leur identité est révélée au lecteur deux pages auparavant).

*27. La bohémienne, condamnée par les gitans, reconnaît en Lucien, Dagobert, Aurore et Jeanne ceux qu'elle avait piégés et

ruinés¹.

On le voit, il s'agit d'un chapelet de reconnaissances de personnes dont le lecteur sait déjà tout et qui jouent le rôle d'idiots du village, car elles sont vraiment les dernières à comprendre ce que tous, personnages et lecteurs, ont compris depuis longtemps.

Deux idiots du village Il existe une situation narrative idéale : ni le lecteur ni le personnage ne connaissent la véritable histoire. Ils doivent la reconstruire à partir des données fournies par l'intrigue. Prenons Dupin. Ni lui ni le lecteur ne savent ce qui s'est vraiment passé. Dupin arrive à le comprendre grâce à des éléments dont pouvait également disposer le lecteur. Celui-ci éprouve du plaisir en découvrant qu'il aurait pu aboutir aux conclusions de Dupin, s'il avait été aussi calé que lui. On admire le génie de quelqu'un qui parvient aisément à des conclusions que le lecteur n'a pas su voir. Il suffit de songer à *la Lettre volée*. Le roman problématique veut que le lecteur soit humilié par le savoir du protagoniste. Mais le roman populaire refuse de frustrer le lecteur. Il le rend donc plus astucieux que le personnage, lequel joue le rôle d'idiot du village.

On a un reconnaisseur-idiot du village lorsque l'auteur a accumulé tellement d'indices sur l'identité d'un personnage qu'il paraît invraisemblable que le protagoniste n'ait encore rien compris à rien.

L'agnition d'idiot du village revêt deux formes, celle de *l'idiot réel* et celle de *l'idiot calomnié*. On a un idiot réel lorsque, bien que tous les éléments de l'intrigue – événements, confidences, signes irréfutables – concourent à déclencher la reconnaissance, seul le personnage persiste dans son ignorance ; autrement dit, l'intrigue lui fournit, ainsi qu'au lecteur, les données indispensables pour résoudre l'énigme (pour reconstruire l'histoire), et le fait qu'il n'y arrive pas est inexplicable. C'est le polar qui offre la figure parfaite – assumée d'un point de vue critique par l'auteur – de cet idiot réel, en l'occurrence un officier de police opposé au détective privé (dont les connaissances vont de pair avec celles du lecteur). Mais parfois, l'idiot est calomnié car les éléments de l'intrigue ne lui disent effectivement rien, et si le lecteur a des informations, il les doit à la tradition intertextuelle. Ainsi, il sait que, par tradition narrative, le personnage X ne peut être que le fils de Y. En revanche, Y, lui, ne peut le savoir car il n'a jamais lu de roman-feuilleton.

Exemple type : le Rodolphe de Gerolstein des *Mystères de Paris*. Après sa rencontre avec la Goualeuse et dès qu'on apprend qu'il a perdu toute petite la fille qu'il a eue de Sarah Mac Gregor, on subodore l'identité de Fleur-de-Marie. Mais pourquoi donc Rodolphe devrait-il penser que la jeune prostituée trouvée par hasard dans le tapis-franc est sa fille ?

Justement, il ne l'apprendra qu'à la fin. Toutefois, Sue se rend compte que le lecteur a déjà sa petite idée et, au terme de la première partie, il anticipe la solution : il s'agit là d'un cas typique d'assujettissement de l'intrigue tant aux lois de la tradition intertextuelle qu'à celles de la distribution commerciale. Le lecteur sait pertinemment que les solutions choisies seront les plus probables, et avec une histoire se déroulant sur un nombre incalculable d'épisodes, on ne peut le tenir en haleine trop longtemps, sous peine de voir défaillir sa mémoire de raccord. Aussi l'auteur est-il obligé de clore ce chapitre pour en ouvrir d'autres sans surcharger la capacité de tension de son public.

Narrativement parlant, il accomplit un suicide en abattant au deuxième tour sa carte maîtresse. Mais le suicide est consommé à partir du moment où il a choisi d'évoluer dans un monde de solutions narratives évidentes où l'on ne révèle au lecteur que ce qu'il sait déjà.

Le topos du faux inconnu Ultime mécanisme entrant dans la catégorie de l'agnition inutile : le *topos du faux inconnu*. Le roman populaire présente souvent en ouverture de chapitre un mystérieux inconnu dont le public devrait tout ignorer, bien qu'il soit évident qu'un lecteur normal ne peut manquer de l'avoir identifié. La formule qui introduit ce personnage sera donc du type : « L'inconnu, en qui le lecteur aura déjà reconnu notre X... ». Une fois encore, nous avons là un petit expédient narratif grâce auquel le narrateur introduit à nouveau, d'une manière dégradée, le plaisir de la reconnaissance. Soulignons toutefois que si, du point de vue d'une stylistique de l'intrigue, ces moyens dégradés constituent de simples chevilles narratives, du point de vue d'une psychologie de la jouissance et du consensus, celles-ci fonctionnent à merveille, car la paresse du lecteur demande à être encouragée par la proposition d'énigmes qu'il a déjà résolues ou qu'il sait pouvoir résoudre facilement.

Ainsi, la reconnaissance dégradée, redondante, inutile ou fausse, constitue un artifice mercantile justifié par l'idéologie consolatoire du roman populaire.

Aussi n'est-il peut-être pas illégitime d'avancer l'hypothèse que l'une des raisons du succès de *Love Story* est contenue dans la phrase initiale : « Que peut-on dire d'une fille de vingt-cinq ans qui vient de mourir? »

En termes de stylistique de l'intrigue, l'annonce de la maladie devrait éclater comme un coup de théâtre venant changer la couleur émotionnelle de l'histoire, transformant l'idylle en drame et éclairant d'une lumière problématique tout ce qui a été raconté jusque-là.

Aviser dès le début le lecteur qu'il va suivre les aventures amoureuses, apparemment gaies, d'un jeune couple marqué d'un destin tragique favorise l'acceptation du choc final, le place sous le signe de la nécessité, le vide de tout pouvoir provocateur; en outre, cela lui permet de savourer à l'avance, page après page, le tournant annoncé. Suicide narratif ici aussi, mais pour de précises exigences consolatoires : l'œuvre, de tragédie de l'absurde qu'elle pouvait être, devient élogie de la résignation. Dans le roman populaire de tous les temps, la réalité est toujours déjà donnée : soit on la modifie périphériquement, soit on l'accepte ; mais on ne la renverse jamais.

1 La série de révélations de type théâtral se complique d'une série de révélations épistolaires, où apparaissent des lettres contenant la citation d'une autre lettre, laquelle rapporte le récit d'un personnage qui, en racontant des faits lointains, rapporte le récit d'un autre personnage encore. Par exemple, à un moment donné, Aurore trouve une lettre de sa mère qui la renvoie à une autre lettre à n'ouvrir qu'après le premier août 1786, et cette nouvelle lettre fait allusion à une révélation qui devra être faite par le vieux serviteur Benjamin et à des informations contenues dans un pli manuscrit, lequel à son tour reconstruit, à partir de récits qui rapportent d'autres récits, une généalogie complète que l'on découvre à rebours, pour tisser les pièces d'un puzzle à reconstituer petit à petit.

Eugène Sue : le socialisme et la consolation

Je suis socialiste Eugène Sue commence la publication de son feuilleton *les Mystères de Paris* le 19 juin 1842, un an à peine après avoir quitté la maison d'un ouvrier rencontré le jour même, en s'écriant : « Je suis socialiste ! » Il a conscience d'écrire un grand roman populaire, mais sa thèse reste générique. Il est probablement fasciné par l'exploration des bas-fonds de la capitale, à laquelle il s'adonne par écrit et dans la vie (pour se documenter). Toutefois, il n'a pas encore une idée précise de ce qu'il est en train de déchaîner. Il parle du « peuple », mais le peuple n'est qu'une réalité étrangère pour cet écrivain confirmé, pour ce dandy professionnel qui a croqué le patrimoine paternel, englouti en équipages fastueux et en opérations d'esthète maudit.

Quand il décrit le grenier des Morel, la famille du tailleur de pierres précieuses, honnête et malheureux, son aînée séduite, engrossée et soupçonnée d'infanticide par le perfide notaire Jacques Ferrand, sa fillette de quatre ans morte de privations sur la paille, ses autres enfants rongés par le froid et la faim, sa femme agonisante, sa belle-mère folle à la bouche baveuse qui perd les diamants dont il avait la charge, les huissiers à sa porte venus le traîner en prison, c'est alors que Sue mesure toute la puissance de sa plume. Parmi les centaines de lettres qu'il reçoit, entre les nobles dames qui, enivrées, lui ouvrent leur alcôve, les prolétaires qui saluent en lui l'apôtre des pauvres, les lettrés de renom qui s'honorent de son amitié, les éditeurs qui se le disputent à coups de contrats en blanc, le journal fouriériste *La Phalange* qui le glorifie comme celui qui a su dénoncer la réalité de la misère et de l'oppression, les ouvriers, les paysans, les grisettes de Paris qui se reconnaissent en ses pages, la publication d'un *Dictionnaire de l'argot moderne, ouvrage indispensable pour l'intelligence des « Mystères de Paris »* de M. Eugène Sue, complété d'un *aperçu physiologique sur les prisons de Paris, histoire d'une jeune détenue de Saint-Lazare racontée par elle-même, et deux chansons inédites de deux prisonniers célèbres de Sainte-Pélagie*, les cabinets de lecture qui louent dix sous la demi-heure les exemplaires du *Journal des Débats*, les analphabètes qui se font lire les épisodes du roman par les concierges instruits, les

malades qui, pour mourir, attendent la fin de l'histoire, le président du Conseil en proie à des crises de colère lorsque l'épisode ne paraît pas, les jeux de l'oie inspirés des *Mystères*, les roses du Jardin des Plantes baptisées Rigolette et Fleur-de-Marie, les quadrilles et les chansons suggérés par la Goualeuse et le Chourineur, les requêtes désespérées que le roman-feuilleton engendre déjà et engendrera encore (« Faites revenir le Chourineur d'Algérie ! Ne faites pas mourir Fleur-de-Marie ! »), l'abbé Damourette qui, poussé par la lecture du roman, fonde un orphelinat, le comte de Portalis qui préside à l'institution d'une colonie agricole sur le modèle de la ferme de Bouqueval décrite dans la troisième partie, les comtesses russes qui s'imposent d'interminables voyages pour obtenir une relique de leur idole – parmi toutes ces délirantes manifestations de succès, Sue atteint le sommet rêvé par tout romancier, il réalise ce que Pirandello ne fera qu'imaginer : son public lui envoie de l'argent pour secourir la famille Morel. Et un ouvrier chômeur, nommé Bazire, lui réclame l'adresse du Prince de Gerolstein, afin d'avoir recours à cet ange des pauvres, ce défenseur des indigènes.

A partir de ce moment-là, nous le verrons, ce n'est plus Sue qui écrit *les Mystères de Paris* ; c'est le roman qui s'écrit tout seul, en collaboration avec les lecteurs.

Tout ce qui va se passer ensuite est normal, il est impossible qu'il en soit autrement. Que l'infortuné Szeliga, critique littéraire à *l'Allgemeine Literaturzeitung*, se livre sur les personnages et les situations du texte à une série d'acrobaties dialectiques dans une parfaite optique hégélienne, cela peut nous amuser, comme cela amusait Marx et Engels; mais c'était normal. C'est si vrai que, on le sait, Marx et Engels écrivaient quasiment *la Sainte Famille* en prenant *les Mystères* pour objet polémique et fil conducteur (ils l'utilisaient donc comme document idéologique mais aussi comme œuvre capable de fournir des personnages « typiques »).

Il est normal que, avant même la fin du feuilleton, soient entamées les traductions italiennes, anglaises, russes, allemandes, hollandaises, que l'on en vende, en quelques mois, quatre-vingt mille exemplaires pour la seule ville de New York, que Paul Féval se lance dans l'imitation de la formule, que fleurissent de toutes parts des *Mystères de Berlin*, *Mystères de Munich* et autres *Mystères de Bruxelles*, que Balzac se voie entraîné par la fureur populaire à écrire *les Mystères de Province*, que Hugo se mette à penser à ses *Misérables*, que Sue lui-même soit contraint de faire une adaptation théâtrale de son texte, régaland le public parisien de sept heures consécutives d'angoisses spectaculaires¹.

Tout cela est normal parce que Sue n'a pas écrit une œuvre d'art – et le lecteur s'en apercevra, qui, bien que fasciné, s'essoufflera à suivre des pages entachées de réflexions vertueuses, les systoles et diastoles d'une machine arrache-cœur atteignant aux limites de l'insupportable par son explicite volonté désespérée de réaliser à tout crin d'irrésistibles effets ; et s'il avait écrit une œuvre d'art, peut-être l'histoire s'en serait-elle aperçue, mais certainement pas ses contemporains et surtout pas de la manière si brutale, subite et unanime que l'on sait. Pourtant, il a inventé un monde et l'a peuplé de personnages sanguins, à la fois vitaux et emblématiques, faux et exemplaires, Dieu seul sait comment, une forêt de masques inoubliables. Nous comprenons ce que ressentaient les lecteurs du feuilleton lorsque nous-mêmes, bien que tentés de sauter quelques dizaines de pages (surtout dans l'édition intégrale – mais gare à ne pas choisir celle-ci, l'œuvre fonctionnant justement dans toute sa pléthore vaseuse), nous nous retrouvons pris au jeu, honteux de céder à l'émotion face aux vengeances providentielles de Rodolphe, découvrant dans le visage brûlé au vitriol du Maître d'École, le ricanement du Squelette, la suintante hypocrisie lubrique de Jacques Ferrand, l'incroyable méchanceté de la famille Martial, l'innocence de Fleur-de-Marie, la noblesse de Rodolphe et de Madame d'Harville, la mélancolie de Saint-Rémy père, l'honnêteté sauvage de la Louve, la fidélité de Murph, la science vouée au mal de Polidori, la sensualité de Cecily – et ainsi-de suite –, des archétypes qui, peu ou prou, nous appartiennent. Sans doute relèvent-ils de la sphère la plus faible et la plus mystifiée de notre sensibilité, sans doute les avons-nous hérités d'une éducation au pathétique qui trouve en Sue l'un de ses maîtres et, dans les innombrables films et romans prêts à consommer, ses canaux de suggestion; il n'en demeure pas moins qu'ils sont nôtres ; il n'y a rien à faire, nous pouvons les refuser, les refouler, les éclairer à la lumière de la raison et de l'ironie, personne ne pourra jamais les éradiquer des zones les plus secrètes de notre âme. Aujourd'hui, la lecture de Sue est peut-être un révélateur, éveillant et mettant à nu le primitif, le bovaryste qui sommeille en nous ; or, il est bon que ce réactif opère, faisant affleurer ces histoires et ces nostalgies, car le mécanisme du pathétique doit nous trouver partiellement disposés à entrer dans le roman. Y entrer, non tant – non seulement, non nécessairement – pour nous laisser aller au plaisir de l'exhumation – lequel, s'il est réussi, est un divertissement élémentaire de fort bon aloi –, mais pour comprendre ce que vaut à notre époque ce texte et ce qu'il peut représenter : d'une part, un document capital éclairant, à leurs racines, certains éléments de la sensibilité sociale du XIX^e siècle ; d'autre part, la clé nous permettant de saisir les structures de

la narrativité de masse, les rapports entre conditions du marché, position idéologique et forme narrative.

Du dandysme au socialisme

I

Comment Eugène Sue en arrive-t-il aux *Mystères de Paris* ? Nous ne nous lancerons pas ici dans une biographie de notre auteur, renvoyant pour cela à des textes bien plus amples et documentés. Il s'agit plutôt de suivre à grands traits l'histoire d'une vocation populaire, voire *populiste*, avec toutes les connotations que le terme comporte désormais.

Les lignes de cette évolution nous sont fournies par Sue lui-même quand, vers la fin de sa vie, exilé à Annecy, il projette de rédiger une sorte d'autobiographie racontée et incluse dans ses œuvres complètes :

Cette idée m'était depuis longtemps venue. Voici pourquoi : j'ai commencé à écrire des romans maritimes parce que j'avais vu la mer ; dans ces premiers romans il y a un côté politique et philosophique (la *Salamandre*, *Atar-Gull* et la *Vigie de Koat-Ven* entre autres) ; il serait peut-être curieux de voir par quelles transformations, succession de mon intelligence, de mes études, de mes idées, de mes goûts, de mes liaisons (Schœlcher, Considérant, etc.) je suis arrivé après avoir cru fermement à l'idée religieuse et absolutiste incarnée dans les œuvres de Bonald, de Maistre, de Lamennais (*De l'indifférence en matière de religion*), mes maîtres en ces temps-là, je suis arrivé par la seule instruction du juste, du vrai, du bien, à confesser directement la république démocratique et sociale. [...] J'achèverais pour cette édition *les Mystères du Peuple*. On y joindrait ce que j'ai écrit pour le théâtre, les brochures politiques et socialistes ainsi que l'*Histoire de la Marine*, dans laquelle j'ai commencé à comprendre et apprécier la royauté dans la personne de Louis XIV, en dépouillant aux Affaires étrangères la correspondance de ses ministres, d'où il a résulté pour moi une désillusion complète, et j'ai commencé dès lors à haïr la royauté²...

Du légitimisme en politique, du dandysme dans la vie publique et privée, du satanisme en esthétique, à la profession de foi socialiste (voire à deux conceptions du socialisme, car nous verrons que, entre *les Mystères de Paris* et *les Mystères du Peuple*, il y a un net changement) jusqu'à

la mort en exil. Voilà l'histoire intellectuelle de Sue.

Il naît en 1804 d'une grande famille de médecins et chirurgiens. L'un de ses aïeux (il le rappellera dans *les Mystères*) a rédigé en 1797 un mémoire contre la guillotine ; son père sera médecin de l'hôpital de la Maison Militaire du Roi sous Napoléon I^{er}, et Joséphine de Beauharnais, alors épouse du Premier Consul, sera sa marraine. Eugène commence sa carrière de médecin comme aide-chirurgien de son père ; il le suit à la guerre d'Espagne, mais en 1826 il s'embarque en tant que chirurgien de bord sur les navires de Sa Majesté (nous sommes en pleine Restauration) ; il combat, ou voit combattre, aux côtés des Grecs contre les Turcs à Navarin, puis il rentre à Paris et entame une collaboration à des périodiques à grand tirage. En bon dandy, il débute au *Monde*. Suivront rapidement les romans à succès qui font de lui une gloire littéraire disputée par les femmes qui comptent, un homme raffiné et blasé, ainsi que nous le révèle une lettre à son ami et admirateur Balzac, dans laquelle il prodigue ses conseils sur les chevaux et les voitures, évoque nonchalamment des amours qu'il cultive avec détachement, déplore la stupidité et la vacuité de ce monde parisien où il est contraint de s'afficher, qu'il faut surprendre à tout prix en dilapidant des sommes considérables. Il sera légitimiste car il est inélégant d'être libéral sous Louis-Philippe, en arrivant à tisser l'éloge du colonialisme et de l'esclavagisme, tout en raillant les têtes brûlées qui se prétendent exilées pour des motifs politiques alors qu'elles ont fui leurs créanciers.

Quant aux personnages de ses premiers livres, ils sont calqués sur le héros byronien, le modèle du beau ténébreux ; ils écument les mers, comme le pirate Kernok ou Brûlart le négrier, accomplissent d'atroces vengeance comme le Noir Atar-Gull, assassinent les âmes comme Szaffie, le séducteur raffiné de *la Salamandre*. Naturellement, tous sont récompensés par la vie et jouissent de vieillesse sereines et honorées. Le Mal, allié à la Beauté, triomphe. En vérité, c'est le Style qui triomphe.

Triomphe du style, certes, mais pas d'un point de vue littéraire. Célébrés et encensés, les travaux du jeune Sue font davantage penser aux personnages de Jacolliot ou Boussenard qu'aux héros de Byron. L'écriture est plutôt élémentaire, même si les sujets exotiques autorisent des nomenclatures hardies. Une statistique sur la récurrence

de quelques adjectifs clés, dont abonderont également *les Mystères* (citons-en trois, de tête : « fameuse, blafard, opiniâtre »), nous aiderait à comprendre le destin de Sue en tant qu'auteur populaire. Cela dit, et justement en raison de ces défauts, il possède au plus haut point le sens de l'effet garanti, l'aptitude à créer des personnages inoubliables. Indubitablement, il donne vie à un univers, et s'il le préfigure à travers l'exotisme, en réalité il prépare le matériau destiné aux masques de la comédie citadine et politique qu'il s'apprête à écrire : *les Mystères de Paris*, *le Juif errant*, *les Mystères du Peuple*.

II

Sa conversion au socialisme se produit, nous l'avons dit, en un éclair. Le 25 mai 1841, Sue assiste à la première des *Deux Serruriers*, de Félix Pyat, un drame mettant en scène, dans une mansarde sordide, le prolétariat pur et misérable. A l'issue de la représentation, Sue ayant avoué son scepticisme à l'auteur, celui-ci l'invite à aller toucher du doigt la réalité. Il l'emmène chez un ouvrier modèle, de ceux qui ont lu les livres essentiels sur les questions sociales, un socialiste convaincu, un tribun, futur protagoniste des barricades de 48. Réception claire et honnête, nappe neuve, spectacle d'une pauvreté profonde mais digne, préparation d'un dîner populaire, un pot-au-feu exquis ; puis la leçon de l'hôte, qui va évoquer les grands problèmes politiques et sociaux du moment avec la limpidité d'esprit du prolétaire conscient de ses droits. C'est le chemin de Damas ; Sue en sort gagné à la nouvelle cause.

Cette illumination subite a fait couler beaucoup d'encre. Toutefois, même un biographe affectueux comme Bory, disposé à accorder plus de crédit qu'il n'en faut au socialisme de son auteur, ne peut manquer de reconnaître un lien très étroit entre dandysme et socialisme, du moins au début. Sue a découvert une nouvelle façon de se distinguer de ses pairs : il ne veut plus éblouir Paris par ses vêtements et ses chevaux mais en prêchant la Religion du Peuple. Dans son milieu, cela paraîtra tout aussi provocateur et excentrique.

C'est probablement sous cet angle qu'il écrira *Mathilde* en 1841 (« un socialisme vague a coloré certains épisodes de la deuxième moitié du roman ³ ») et commencera *les Mystères*. Il s'amuse à parcourir les ruelles sordides de la Cité, à fréquenter ces tapis-francs où se passe le début du roman, repaire de prostituées et de voleurs ; à nouveau, le sataniste affleure, attiré par l'horrible, le morbide, la saveur corrompue de l'argot du milieu ; mais c'est sans doute le romantique qui réinvente en Fleur-de-Marie un archétype millénaire, celui de la « vierge souillée », de l'enfant au corps violé mais à l'âme immaculée, réconciliant les droits du romanesque avec ceux de la moralité et obtenant ainsi un pathétique global qui, à partir de Richardson, est la règle de tout roman qui se respecte⁴. Il se plaît à décrire une misère et une crasse infinies, mais s'en excuse auprès de son public, qu'il conçoit à l'image de ses pairs, dégoûté par la puanteur des taudis ; il ignore encore que la majorité des

lecteurs, les vrais, abordera l'œuvre d'un autre point de vue et se reconnaîtra dans ses personnages. Lorsqu'il en prendra conscience, il devra changer de perspective.

Les codes des lecteurs sont fatalement différents de ceux de l'auteur : cette loi inexorable de la communication de masse s'impose clairement à lui. Un auteur qui effectue à froid une opération commerciale s'ingénie à élaborer un message lisible à la lumière de plusieurs codes ; la BD, le film en technicolor et le roman tout public n'ont point d'autre objectif. En revanche, quand il découvrira ce qui se passe autour de lui, Sue, déjà ébranlé par une crise, n'acceptera qu'un seul et unique code, celui des masses populaires. La bourgeoisie bien-pensante se révoltera contre lui, le condamnera très officiellement et se passionnera cependant pour chacun de ses feuillets. Sue choisit le langage et le monde des prolétaires, mais il plaît encore à tous. Comment est-ce possible ? A-t-il converti les foules, sa propre conversion n'a-t-elle été qu'apparente ? Au fur et à mesure que les masses célèbrent en lui l'apôtre de la question sociale, il s'aperçoit que ce qu'il a décrit, attiré par la singularité du sujet, devient un document, un jugement sur une société, une protestation politique, une invitation au changement. Il est probable que, au gré de ses documentations, son attention se faisait de moins en moins chirurgicale et de plus en plus compatissante. Bory le souligne à plusieurs reprises : « Le roman populaire (quant à son objet) devenant populaire (quant à son succès) ne tardera pas à devenir populaire quant à ses idées et quant à sa forme⁵. »

Désormais, Sue s'habille en ouvrier et sillonne les lieux de ses récits ; comme Rodolphe, il se mêle au peuple, avide de le comprendre. Socialiste compatissant, il pleure maintenant sur les aventures avec lesquelles il fait pleurer. Or, voici toute sa limite : il pleure et fait pleurer ; certes, il proposera des solutions, mais nous verrons combien elles sont sentimentalistes, paternalistes et utopistes.

Si les réformes sociales (la ferme modèle de Bouqueval) sont présentées dans la troisième partie, c'est dans la cinquième que la structure même de son œuvre subit un changement profond, l'action s'interrompant davantage pour laisser place à de longues tirades, à des plaidoyers moralistes, à des propositions « révolutionnaires » (réformistes, en vérité). Au fur et à mesure que le feuilleton touche à sa fin (une fin sans cesse retardée, le public exigeant que l'histoire dure à l'infini), la phase préparatoire se fait plus dense, atteignant les limites du supportable.

Mais le livre est ainsi, il faut le prendre en bloc. Les plaidoyers font partie intégrante de l'intrigue. Si, comme le dit Bory à juste titre, il s'agit d'un mélodrame, ceux-ci en sont les romances. Voilà pourquoi les réductions de l'œuvre (jusqu'à présent on en préférait des *digests*) qui supprimaient exhortations et développements nous la restituaient diminuée de moitié, dénaturée quoique d'une lecture plus fluide.

Les Mystères de Paris se présentent au lecteur de l'époque comme le mystère dévoilé de conditions sociales iniques qui, avec la misère, engendrent le crime. Réduisons la misère, secourons l'enfance abandonnée, rééduquons le prisonnier, ne plaçons pas l'ouvrier laborieux face à la terreur des dettes, la jeune fille vertueuse face à l'ultimatum du riche séducteur, donnons à tous la possibilité de la rédemption, l'aide fraternelle, l'appui chrétien; alors, la société sera meilleure. Quel noble message! Comment ne pas être d'accord avec Sue ? Le Mal est une maladie sociale. Tels sont les remèdes. Entamé comme une épopée de la pègre, le livre triomphe comme l'épopée du Travailleur Malheureux Prêt à la Rédemption. Pour s'en irriter, il fallait être lié sans espoir au chariot de la réaction aux aguets, laquelle, bien entendu, proteste vivement. *La Mode* du 25 juillet 1843, confuse d'avoir ouvert ses colonnes aux premières épreuves du corrupteur de coutumes, explose : « Jamais la luxure latine n'enfanta de tableaux plus licencieux que celui que M. Sue a tracé de la " tentation " du notaire Ferrand par la mulâtresse Cecily... Faublas et le livre infâme de l'Arétin deviennent des livres moraux et presque collet monté auprès des feuilletons des journaux conservateurs... La popularité du *Journal des Débats* doit augmenter chaque jour parmi les filles perdues de Saint-Lazare. » Dans une église de la rue du Bac, on peut entendre un sermon de cette teneur : « Voyez, mes frères, cet homme dont prononcer seulement le nom serait un crime : il attaque la propriété, il excuse l'infanticide. [...] Il déguise le communisme sous des formes amusantes ; il veut faire pénétrer dans vos salons, vos familles, en vous forçant à lire ses livres, les idées prêchées dans les clubs... mais qu'on sache bien que cette lecture constitue un péché mortel⁶. »

Tout cela est parfaitement normal. Toutefois, le scandale des bien-pensants n'est jamais une garantie suffisante. Pour Sue, ça ne l'est pas. Aussi, certains lecteurs plus avisés vont se lancer dans une critique « de gauche ». Commençons par Edgar Allan Poe⁷. Dans un de ses *Marginalia* écrit aussitôt après la parution en langue anglaise des *Mystères*, il élève quelques objections sur la traduction, émet certaines réflexions quant à la structure narrative, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, et note que « les mobiles

philosophiques qu'on a attribués à Sue sont une invention extrêmement ridicule. Son premier but et, au fond, le seul dont il se soit soucié a été d'écrire un livre intéressant et, surtout, vendable. Ses tirades sur l'amélioration de la société, *etc.* (qu'il les prête à ses personnages ou les donne comme siennes) révèlent un procédé fort en usage parmi les auteurs, et grâce auquel ceux-ci espèrent qu'un certain ton de dignité ou d'utilitarisme répandu dans leurs livres fera mieux prendre le change sur leurs licences ».

En vérité, Poe ne critique pas « de la gauche ». Il pressent une certaine fausseté et l'attribue d'instinct aux intentions. Alors qu'il écrit cet essai, Biéliniski en écrit un autre, où les intuitions de Poe sont explicitées en termes idéologiquement plus cohérents⁸.

Après un rapide panorama sur la condition des classes populaires dans la civilisation industrielle occidentale⁹, Biéliniski ouvre les hostilités : « Eugène Sue a été l'homme heureux qui, le premier, a eu l'idée lucrative de spéculer sur le peuple, littérairement parlant. [...] Un honorable bourgeois au sens complet du mot, un philistin constitutionnel petit-bourgeois, et s'il pouvait devenir député, il serait un député comme il en faut aujourd'hui à la Charte. Lorsque, dans son roman, il dépeint le peuple français, il le considère en vrai bourgeois, d'une façon simpliste : c'est à ses yeux une plèbe affamée, déguenillée, vouée au crime par l'ignorance et la misère. Il ignore les vices et les vertus véritables du peuple ; il ne soupçonne pas que le peuple a un avenir que n'a plus le parti aujourd'hui triomphant et au pouvoir, parce que le peuple a la foi, l'enthousiasme, la force morale. Eugène Sue compatit aux misères du peuple ; pourquoi lui refuser la noble faculté de compatir? – d'autant plus qu'elle lui promettait tant de profits assurés! Il compatit, mais *comment?* Cela est une autre question ! Il souhaiterait que le peuple ne fût pas dans la misère, qu'il cessât d'être une plèbe affamée, déguenillée et souvent poussée au crime malgré elle, pour devenir une plèbe rassasiée, présentable et qui se conduirait bien, alors que les bourgeois, les actuels fabricants de lois, resteraient les maîtres de la France, une caste de spéculateurs hautement cultivée. Dans son roman, Eugène Sue montre que parfois les lois françaises protègent sans le vouloir la débauche et le crime. Il faut dire qu'il le fait très adroitement, et qu'il convainc. Ce qu'il ne soupçonne pas, c'est que le mal réside non dans certaines lois mais dans tout le système de la législation française, dans toute l'organisation de la société... »

L'accusation est claire : réformisme édulcoré, où l'on souhaite que quelque chose change afin que tout reste comme avant. Sue est en apparence une manière de socio-démocrate ; en réalité, c'est un vendeur d'émotions spéculant sur la misère humaine.

Or, si l'on va relire *la Sainte Famille*, on y trouvera des éléments polémiques identiques. D'abord, les railleries systématiques contre les jeunes hégéliens de l'*Allgemeine Literaturzeitung*, en particulier Szeliga, pour qui les Mystères sont l'épopée de la fracture entre immortalité et caducité devant constamment se cicatriser; l'objet central de la polémique¹⁰, c'est Szeliga, et non Sue. Mais pour être convaincant, le discours de Marx et Engels doit procéder à la destruction de l'œuvre de Sue, présentée comme une sorte d'escroquerie idéologique qui ne pouvait sembler un message de salut qu'aux yeux de Bruno Bauer et consorts. Ici, la nature réformistico-petite-bourgeoise de l'œuvre est établie très simplement à travers la phrase que prononce l'infortuné Morel au comble de ses mésaventures économiques : « Si seulement les riches savaient ! » La morale du livre, c'est que les riches pourraient savoir et intervenir pour guérir par des gestes munificents les plaies de la société. Marx et Engels vont plus loin : non contents d'identifier chez Sue la racine réformiste (ils ne se bornent pas à critiquer selon des critères économiques l'idée de la Banque des Pauvres proposée par le prince Rodolphe), ils montrent l'esprit réactionnaire de l'éthique du livre. Tout n'y est qu'hypocrisie religieuse, tartufferie : la vengeance de Rodolphe justicier, la description du rachat moral du Chourineur, la nouvelle théorie pénale de Sue, représentée par la punition du Maître d'École, jusqu'à la rédemption de Fleur-de-Marie, exemple type d'aliénation religieuse, au sens feuerbachien du terme, qui rend ambiguë et fait échouer une renaissance morale ayant eu au début, sur un plan purement humain, des possibilités d'issue positive. Sue est étiqueté non comme socio-démocrate naïf, mais comme réactionnaire ultra et surnois, légitimiste et demaistrien au-delà du concevable, du moins tel qu'il apparaissait dans sa jeunesse, lorsqu'il écrivait l'éloge du colonialisme esclavagiste.

La critique de Marx et Engels était-elle exacte ? La réponse est oui pour ce qui concerne le livre en tant *qu'objet analysable*, on le verra mieux à la seconde partie de la présente étude. Reste à savoir si elle rendait justice à l'homme et aux impacts sociaux que son œuvre connut.

Difficile d'émettre à ce propos un jugement définitif. A l'opinion plus raisonnable, selon laquelle un livre prêchant la réconciliation sociale par la charité ne peut que propager les idées qu'il prône (c'est pourquoi il séduit également la bourgeoisie, en plus d'un prolétariat ému de tant de sollicitude), on pourrait opposer l'interprétation de Jean-Louis Bory : *les Mystères* ont eu une

importance sociale, ils ont révélé à ceux qui l'ignoraient la condition des humbles, ils ont donné une conscience sociale à des milliers de malheureux : « Sue – c'est indéniable – a une responsabilité certaine dans la révolution de février 48. Février 48, c'est l'irrésistible saturnale, à travers le Paris des *Mystères*, des héros de Sue, classes laborieuses et classes dangereuses mêlées¹¹. »

Et puisque les émeutes furent dues non seulement à de précises instances de classes mais aussi à un ras-le-bol populaire général, alors la thèse est acceptable. « La victoire de la Seconde République, c'est celle des *Mystères*. » Il suffit de s'entendre sur la Seconde République, il suffit qu'elle soit ce qu'écrivait la fouriériste *Démocratie pacifique* du 1^{er} avril 1943 (sous la plume de Considérant, maître et ami de Sue) : « L'antagonisme des classes n'est pas irréductible ; au fond, leurs intérêts sont communs et ils peuvent être harmonisés par l'association. [...] Entre la démocratie " immobiliste " des conservateurs bornés et la démocratie " rétrograde " des révolutionnaires, il est une démocratie progressive, pacifique et organisatrice, qui représente les droits et les intérêts de tous¹². »

Or le problème est sans doute plus subtil. Une fois encore, *les Mystères* subissent ce qui arrive aux messages délivrés dans un circuit de masse : ils sont reçus selon des clés de lecture différentes. Si pour les uns ils exprimèrent un appel général à la fraternité, si pour les bourgeois prudents ils représentèrent une simple protestation n'allant pas au fond des choses, on ne peut exclure que, pour d'autres, très nombreux, ils constituèrent le premier cri de révolte formulé de manière accessible et immédiate. Peu importe que cette révolte fût ambiguë et mystifiée, ce sont là des arguties de philosophe. Enfin, pour certains les *Mystères* restèrent uniquement le cri de Sue, son index dénonciateur pointé sur le scandale de la misère. Quoi qu'il en ait été, lorsque les idées, fussent-elles erronées, sont lancées, elles font leur chemin toutes seules. Et l'on ne connaît jamais leur destinée.

III

Le second problème concerne la personne Eugène Sue. Quant aux *Mystères* et au début des années 40, pas de doute : le dandy se découvre socialiste, mais il n'évolue en réalité qu'en un humanitariste langoureux et conciliateur.

Cependant, en 1845, à la parution du *Juif errant*, on constate un bouleversement très sensible. Si, dans *les Mystères*, la réforme proposée se faisait grâce aux abbés et aux curés (Rodolphe confie l'administration de sa Banque des Pauvres à un prêtre), si la revendication sociale était canalisée dans le christianisme officiel représenté par le clergé, l'histoire du Juif errant, en revanche, a pour premier objectif polémique les jésuites et le pouvoir temporel de l'Église. Certes, il reste l'appel à un christianisme des origines (selon lequel le Christ fut le premier socialiste), certes on a la figure du prêtre héroïque et vertueux, pourtant *le Juif errant* est un violent libelle anticlérical, où l'on oppose à l'Église un fouriérisme laïc sans compromission, où les déclarations ouvriéristes alternent avec des prises de position républicaines et anticolonialistes. *Le Juif errant* est encore un livre mystique (pathétique aussi) mais il s'agit là d'une religiosité laïque, d'une mystique de l'humanité, dans la plus pure tradition du socialisme utopiste; la hiérarchie catholique n'y joue plus le rôle médiateur que lui donnaient *les Mystères*, elle y est au contraire désignée comme l'ennemi de droite, qui a toujours été à droite, depuis des siècles.

Alors que le monde conservateur et modéré l'agonit d'injures, Sue s'engage plus à fond dans la vie politique. Son texte déchaîne des vagues de jésuito-phobie, les phalanstères fouriéristes exultent : l'Idée a trouvé son Livre. Sue devient une véritable célébrité (le Juif paraît en même temps que *les Trois Mousquetaires*, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, *le Comte de Monte-Cristo*, mais le public ne s'intéresse qu'au premier) ; et tandis qu'il poursuit son œuvre (en 1847, il entame la série *les Sept Péchés capitaux*), tandis qu'on opère des réformes inspirées des *Mystères* (colonies agricoles pour détenus, réorganisation du mont-de-piété, isolement cellulaire en prison, fêtes de charité en faveur des ex-prisonniers), éclatent les émeutes de 48. Dans la frénésie de réformes républicaines qui s'ensuit (là aussi, *les Mystères* avaient prévu et soutenu beaucoup de choses, telles que l'abolition de la peine de mort), Sue adhère au parti républicain socialiste. Il se présente aux élections mais le suffrage universel français favorise la campagne et la province, épouvantées

par les revendications des masses ouvrières parisiennes ; la victoire revient aux républicains modérés. Sue polémique alors avec eux, soutient « la république rouge », refusant de voir en cet adjectif un danger, et se bat pour conserver les fruits de la révolution de février. Lié aux phalanstériens, il accepte les contacts avec Cabet tout en critiquant le communisme des biens. En décembre, Louis-Napoléon devient président de la République. Sue et les siens, entrevoyant sa mauvaise foi et sa duperie, complotent contre lui. Intuitivement ils savent que la révolution est trahie.

C'est dans ces circonstances que Sue commence son nouveau livre. Il ne le finira qu'en 1856, peu avant sa mort, aux prises avec mille difficultés et maintes censures. Il s'agit des *Mystères du Peuple*, la saga la moins connue mais la plus curieuse de notre auteur. *Histoire d'une Famille de Prolétaires à travers les Ages*, dit le sous-titre : en effet, on y raconte les aventures d'une famille française – attention, de Gaulois – depuis la période romaine, la Gaule druidique, jusqu'aux journées de 1848. De père en fils, les Lebrenn (nom symbolique rappelant la figure de Brennus) se transmettent les mémoires et les reliques de leur combat contre une famille de dominateurs, les Plouermel. Les Lebrenn sont prolétaires, les Plouermel sont, selon l'époque, seigneurs féodaux, légitimistes ou capitalistes. On a ici l'ébauche d'une théorie de classes et de races qui considère l'histoire de France comme l'opposition continue entre un prolétariat autochtone et un patronat d'origine étrangère. Sue découvre la lutte des classes mais ne peut que la voir sous un angle manichéen, entre le mythique et le biologique. La fiction est entrecoupée d'innombrables rapports historiques, de réflexions philosophiques et politiques, le texte est illisible, dense, ardu, plein d'indignation et de révolte¹³. Mais une chose est sûre : tandis qu'il élabore son œuvre, Sue découvre l'existence des classes et la nécessité de la lutte. Plus question désormais de réconciliations édéniques, ses prolétaires ne disent plus « Si seulement les riches savaient ! », ils savent pertinemment que les riches savent et c'est pourquoi ils sont et veulent rester riches. Alors le peuple prend les armes et descend dans la rue. La saga s'achève sur les journées de février 48 et sur un cri d'accusation indignée contre Louis-Napoléon. Sue a découvert ce que Brecht comprendra un siècle plus tard, à savoir que « même la haine de la bassesse/déforme les traits » et « même la colère contre l'injustice/rend rauque la voix ». Et la réalité ne fera plus rien pour le détromper.

En 1849, après les élections, les « montagnards » lancent une tentative d'insurrection ; la répression est immédiate, de nombreux amis de Sue sont exilés ou condamnés à la déportation. En 1850,

aux nouvelles élections, cette fois Sue l'emporte triomphalement. L'antéchrist, l'auteur qui incite les foules au désordre, est arrivé au Parlement. Seulement les temps sont mûrs pour le coup d'État, Louis-Napoléon s'apprête à étouffer la république. Un élément vient confirmer la thèse d'une certaine influence de l'œuvre de Sue sur les objectifs révolutionnaires : en 1851, la loi Riancey taxe de cinq centimes les journaux publiant un épisode de roman. C'est une façon élégante de tuer le feuilleton, ce diffuseur de germes sociaux (cela ne vise pas seulement Sue, mais également Dumas et les autres¹⁴. *Les Mystères du Peuple* paraissent à grand-peine, l'air devient irrespirable. Désormais, Sue prêche explicitement l'insurrection mais il est trop tard. Le 2 décembre de la même année éclate le coup d'État. Mort de la république, renaissance de l'Empire. Sue est arrêté avec les députés de son parti. Il risque la déportation, pourtant, grâce à des amis influents, bien que Napoléon III le haïsse de tout son cœur, il réussit à obtenir l'autorisation de gagner la frontière.

Commencent alors les années d'exil en Savoie, à Annecy, en butte à mille et une difficultés, les demandes d'accueil à d'autres pays, un amour sénile désespéré, les réunions d'exilés dans le Piémont libéral, l'amitié avec Gioberti et Mazzini (ce dernier fera publier *les Mystères du Peuple* en Suisse), les attaques féroces du clergé savoyard et des conservateurs qui voient d'un mauvais œil la présence du Corrupteur, l'alliance entre le Piémont et Napoléon III, nouvelle source d'ennuis. Il achève *les Mystères* en 1856, et, après avoir apposé le mot fin au manuscrit, il semble décliner d'un seul coup.

Toutefois, le dandy est devenu un homme aux idées arrêtées et tranchées qui ne cède sur rien, et qui, du fin fond de son exil, effraie l'usurpateur. Il meurt en 1857 et ses obsèques manquent de se transformer en un plébiscite démocratique. Cavour envoie une série de télégrammes inquiets afin de s'assurer que l'ordre règne à Annecy. Ce cadavre est une affaire d'État, un symbole; socialistes et républicains proscrits convergent de toutes parts.

En définitive, ces funérailles constituent une réponse aux insinuations de Biéliniski : à la fin de sa carrière, Sue n'a pas spéculé sur le peuple, il y a cru réellement. Il y a cru en tant que socialiste humaniste et utopiste, reflétant dans sa vie et son œuvre les limites et les contradictions d'une idéologie confuse et éminemment sentimentale.

Avec Sue meurt le feuilleton classique. En ces années pointent de nouveaux astres comme Ponson du Terrail, mais ils se battent sur d'autres voies. L'ère des apôtres est révolue, le baron Haussmann a déjà éventré Paris un an plus tôt, il a éliminé le décor de futurs

mystères et surtout, il a fait en sorte que sur les nouveaux boulevards larges et arborés on ne puisse construire la moindre barricade.

Après la mort de Sue, après la mort du Paris de Sue, il reste l'œuvre, capable de nous offrir encore maintes émotions : il suffit, là où la participation est impossible, de faire intervenir un penchant pour le brocantage feuilletonesque, un goût critique pour ce document typique de l'âge romantique – plus semblable que l'on ne croit à ses représentants majeurs, qu'ils aient pour nom Sand ou Balzac, Hugo ou Poe, Cooper ou Scott.

Et il reste un modèle à étudier : si la problématique d'une narrativité de masse a un sens – et si les problèmes actuels trouvent leur anticipation dans les phénomènes du marché littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles –, *les Mystères de Paris* constituent un terrain idéal pour une analyse cherchant à établir la façon dont se rejoignent et s'influencent mutuellement une industrie culturelle, une idéologie de la consolation, et une technique narrative du roman de grande consommation.

La structure de la consolation

I

Recette pour concocter une œuvre narrative de large consommation, capable de susciter l'intérêt des masses populaires et la curiosité des classes aisées : choisir une réalité quotidienne existante mais insuffisamment prise en considération, où l'on trouve des tensions irrésolues (Paris et ses misères) ; poser un élément résolutoire, contrastant avec la réalité de départ, qui propose une solution immédiate consolant des contradictions initiales. Si cette réalité est effective et ne porte pas en elle les conditions de résolution des contrastes, l'élément résolutoire devra être *fantastique*. En tant que tel, il sera immédiatement pensable, donné comme déjà réalisé, et il agira directement, sans être contraint de passer par les médiations limitatrices des événements concrets.

Cet élément, ce sera Rodolphe de Gerolstein. Il possède toutes les qualités requises pour la fable : c'est un prince (et un souverain, même si Marx et Engels raillaient cette petite Excellence allemande que Sue traite en roi ; mais on le sait, *nemo profeta in patria*), il gouverne selon des préceptes de prudence et de bonté¹⁵. Richissime, il est rongé par un remords incurable et une nostalgie mortelle (l'amour malheureux pour l'aventurière Sarah Mac Gregor, la naissance et la mort présumée de sa petite fille, le fait d'avoir pointé son arme contre son père). Foncièrement bon, il a cependant toutes les connotations du héros romantique rendu aimable par Sue dans ses livres précédents; adepte de la vengeance, il ne répugne pas à la violence, se délectant – fût-ce au nom de la seule justice – d'une cruauté horrible (il aveuglera le Maître d'École, fera mourir de luxure Jacques Ferrand). Puisqu'il est posé comme solution immédiate aux maux de la société, il ne peut suivre des lois trop poussives ; il en invente donc d'autres, les siennes. Rodolphe, juge et justicier, bienfaiteur et réformateur hors les lois, est un Surhomme ; issu en droite ligne du héros satanique romantique, il est sans doute le premier en date dans l'histoire du feuilleton, le modèle pour Monte-Cristo, le contemporain de Vautrin (lequel naît auparavant mais se développe pleinement à cette époque) et, en tout cas, le précurseur du modèle nietzschéen. Gramsci l'avait noté avec beaucoup de

perspicacité et d'ironie : le Surhomme est forgé par le roman-feuilleton et n'arrive à la philosophie que bien plus tard¹⁶.

Le Surhomme est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux¹⁷.

Viennent ensuite se greffer sur ce Surhomme divers autres archétypes, ainsi que le remarque Bory : Rodolphe est Dieu le Père (les bénéficiaires de ses bontés ne cessent de le répéter) qui se déguise en travailleur, se fait homme et entre dans le monde. Dieu devenu Ouvrier. Marx et Engels, qui n'avaient pas considéré à fond le problème d'un Surhomme opérationnel, reprochaient à Rodolphe, entendu comme modèle humain, d'agir non pas par bonté désintéressée mais bien par goût de la vengeance et de la prévarication. Exact : Rodolphe est un Dieu cruel et vindicatif, un Christ à l'âme d'un Jahvé courroucé.

Pour résoudre fictivement les drames réels du Paris indigent et clandestin, Rodolphe devra : 1) Convertir le Chourineur ; 2) Punir la Chouette et le Maître d'École ; 3) S'attacher au rachat de l'âme de Fleur-de-Marie ; 4) Consoler Madame d'Harville en donnant un sens à sa vie ; 5) Sauver les Morel du désespoir ; 6) Détruire l'occulte pouvoir de Jacques Ferrand et restituer tout ce qu'il a volé aux faibles sans défense ; 7) Retrouver sa fille perdue, en évitant les pièges tendus par Sarah Mac Gregor. Plus quelques tâches mineures liées aux principales : entre autres, la punition des méchants de second ordre comme Polidori, les Martial ou le jeune Saint-Rémy, la rédemption des demi-mauvais comme la Louve et le bon Martial, le salut de certains bons comme Germain, la jeune Fermont, *etc.*

II

Il faut que l'élément réel (Paris et ses misères) et l'élément fictif (les solutions de Rodolphe) frappent le lecteur de fois en fois, pas à pas, attirant son attention et exaspérant sa sensibilité. L'intrigue devra donc organiser de très hautes pointes *d'information*, c'est-à-dire d'inattendu.

Afin que le public s'identifie aussi bien aux conditions de départ (aux personnages et aux situations avant la solution) qu'à celles d'arrivée (aux personnages et aux situations après la solution), les éléments qui les caractérisent seront réitérés jusqu'à ce que l'identification devienne possible. L'intrigue devra donc distribuer de vastes phases de *redondance*, c'est-à-dire s'arrêter longuement sur l'inattendu de façon à le rendre familier.

Le devoir d'information impose les coups de théâtre, le devoir de redondance veut que ceux-ci soient répétés à intervalles réguliers. En ce sens, *les Mystères* ne s'apparentent pas aux œuvres narratives à *courbe constante* (les éléments de l'histoire s'accumulent jusqu'à mener la tension à un maximum que le dénouement viendra briser), mais à ces textes que nous dirons à *structure sinusoïdale* : tension, dénouement, nouvelle tension, nouveau dénouement, et ainsi de suite.

Les Mystères regorgent en effet de petits drames ébauchés, partiellement résolus, abandonnés au profit de déviations s'écartant de l'arc narratif majeur, comme si l'histoire était un immense arbre dont le tronc serait la recherche menée par Rodolphe pour retrouver sa fille perdue et les branches l'histoire du Chourineur, celle de Saint-Rémy, les rapports entre Clémence d'Harville et son mari, ou entre Clémence, son vieux père et sa marâtre, l'aventure de Germain et Rigolette, les vicissitudes des Morel. Reste à savoir si cette structure sinusoïdale naît d'un programme narratif explicite ou si elle dépend de circonstances extérieures. D'après les déclarations de poétique du jeune Sue, cette structure est intentionnelle : à propos de ses aventures marines (*Kernok*, *Atar-Gull*, *la Salamandre*), il énonce une théorie du roman à épisodes : « [...] au lieu de suivre cette sévère unité d'intérêt distribué sur un nombre voulu de personnages qui, partant du commencement du livre, doivent, bon gré mal gré, arriver à la fin pour contribuer au dénouement chacun pour sa quote-part », mieux vaudrait grouper autour « des personnages qui, ne servant pas de cortège obligé à l'abstraction

morale qui serait le pivot de l'ouvrage, pourraient être abandonnés en route, suivant l'opportunité et l'exigeante logique des événements ¹⁸ ». D'où une grande latitude de déplacer d'un personnage à l'autre l'attention et la ligne porteuse. Bory qualifie de *centrifuge* ce type de roman (qui multiplie lieux, temps et actions) et le considère comme l'exemple même du feuilleton, contraint par sa distribution – diluée dans le temps – de raviver l'attention du lecteur semaine après semaine ou jour après jour. Or, il ne s'agit pas uniquement d'une adaptation naturelle de la structure romanesque aux lois propres à un genre (lequel est en outre conditionné par une distribution particulière). Les influences du marché interviennent plus en profondeur. Ainsi que l'observe Bory, « le succès allonge ». La naissance d'épisodes successifs est due au désir d'un public refusant de perdre ses personnages. Une dialectique va s'établir entre la demande du marché et cette offre d'un tissu d'histoires diverses.

Que la structure soit à courbe constante ou sinusoïdale, cela n'altère pas les conditions essentielles d'une histoire telles qu'Aristote les a énumérées dans sa *Poétique* : début, tension, *climax*, dénouement et catharsis. Tout au plus la structure sinusoïdale est-elle le résultat de l'agglomération de plusieurs histoires, un problème dont avaient déjà débattu les théoriciens des XI^e et XIII^e siècles, les premiers maîtres de la critique structurale française¹⁹. Le besoin psychologique, éprouvé par le public, de cette dialectique tension-dénouement est tel que, dans les pires des romans-feuilletons, on finit par avoir des fausses tensions et des faux dénouements. Ainsi, *le Forgeron de la Cour-Dieu* de Ponson du Terrail compte des dizaines de fausses agnitions, au sens où sont accumulées des attentes avant de révéler au lecteur des faits qu'il connaît déjà depuis les chapitres précédents et que seul un personnage donné ignore encore. En revanche, dans *les Mystères*, il se passe quelque chose de plus, quelque chose d'absolument étonnant.

Rodolphe, qui pleure sa fille perdue, rencontre la prostituée Fleur-de-Marie, la sauve des griffes de la Chouette, la remet sur le droit chemin et la fait entrer à la ferme modèle de Bouqueval. A ce stade de l'intrigue, une expectative souterraine s'est créée chez le lecteur : et si Fleur-de-Marie était la fille de Rodolphe ? Un matériel magnifique grâce auquel tirer à la ligne pendant des pages et des pages, un matériel que Sue lui-même doit avoir conçu comme le fil conducteur de son livre. Eh bien, au chapitre quatorze de la deuxième partie, tout juste à un cinquième de l'ensemble du livre,

Sue passe à l'action et nous avertit : « Nous raconterons plus tard les suites de cette découverte, qui amena de grands et terribles événements. Mais nous dirons dès à présent ce que le lecteur a sans doute déjà deviné, que la Goualeuse, que Fleur-de-Marie, était le fruit de ce malheureux mariage, était enfin la fille de Sarah et de Rodolphe, et que tous deux la croyaient morte... »

Le gaspillage est si apparent, le suicide narratif si inexplicable, que le lecteur d'aujourd'hui est éberlué. Mais il a dû en aller autrement à l'époque : Sue s'était vu contraint de prolonger son histoire, or la machine ayant été agencée pour une courbe narrative plus brève, la tension n'aurait pu être maintenue jusqu'à la fin, le public voulant savoir ; alors, il lui jeta en pâture cette révélation, laquelle fonctionnait comme un savoureux « prochainement dans vos kiosques », et il procéda à l'ouverture d'autres filons. Le marché était satisfait, mais l'intrigue en tant qu'organisme tombait à l'eau. Le type de distribution, capable de fournir quelques bonnes règles au feuilleton, agit à un moment donné en prévaricateur ; l'auteur, lui, rend les armes en tant qu'artiste. *Les Mystères de Paris* ne sont plus un roman, cela devient une chaîne de montage produisant des gratifications continues et renouvelables. Dès lors, Sue ne se préoccupera plus de suivre les préceptes narratifs, introduisant, au gré des enflures de l'histoire, certains artifices de facilité que la grande littérature du XIX^e ignora heureusement et que l'on retrouve curieusement dans des sagas de BD comme *Superman*²⁰.

Par exemple, ce que le récit n'arrive plus à dire tout seul est rappelé en note de bas de page. Neuvième partie, chapitre neuf : la note précise que Madame d'Harville pose telle question car, arrivée la veille, elle ne pouvait savoir que Rodolphe avait reconnu en Fleur-de-Marie sa fille. Epilogue, chapitre un : la note précise que Fleur-de-Marie s'appelle désormais Amélie car son père a changé son prénom depuis quelques jours. Neuvième partie, chapitre deux, note : « Le lecteur n'a pas oublié que la Chouette, un moment avant de frapper Sarah, croyait que... » Deuxième partie, chapitre dix-sept : la note précise que les amours juvéniles de Rodolphe et Sarah sont ignorées à Paris. Etc., la liste n'est pas exhaustive. L'auteur rappelle le déjà-dit, par crainte que le public ne l'ait oublié, et rétablit avec retard ce qu'il n'a pas raconté car il lui est impossible de tout dire, le livre étant un macrocosme où vivent trop de personnages : Sue ne parvient plus à tirer toutes les ficelles. Il est à remarquer que ces notes sont postérieures à la révélation concernant Fleur-de-Marie : l'écroulement de l'intrigue se produit à ce moment-là. Ainsi, il se comporte à la fois en simple observateur n'ayant aucun pouvoir sur un monde qui lui échappe, et en romancier omniscient dont il

s'arroge les droits divins, offrant à son public de savoureuses anticipations. Poe déjà relevait chez Sue « l'absence totale de l'*ars celare artem* », l'écrivain ne cessant de répéter à son lecteur : « Maintenant, attendez, vous verrez ce que vous allez voir. Je produirai bientôt une grande impression sur votre esprit. Je ne tarderai pas à exciter votre imagination, votre pitié ; vous pouvez vous y attendre... » Critique cruelle mais fort juste. Sue agit exactement ainsi, parce que l'un des principaux objectifs du roman consolatoire est de *provoquer l'effet*. Or, l'effet se provoque de deux manières. L'une – la plus facile – est celle que nous venons de voir : « attention à ce qui va se passer ». L'autre implique le recours au *Kitsch*²¹ .

III

Les Mystères de Paris dégoulinent de *Kitsch*, c'est évident. Question : comment provoquer à coup sûr un effet ? Réponse : avec un « lieu » littéraire qui a servi auparavant dans des contextes différents. Non seulement le lieu fonctionne, mais il ennoblit, il ajoute de l'habitude au frémissement exotique qui, par réputation, l'accompagne. Ici aussi, il y a deux possibilités. On peut évoquer directement une sensation que d'autres ont déjà provoquée ou décrite. Au chapitre quatorze de la septième partie, on lit : « Pour compléter l'effet de ce tableau, que le lecteur se rappelle l'aspect mystérieux, presque fantastique, d'un appartement où la flamme de la cheminée lutte contre les ombres noires qui tremblent au plafond et sur les murailles... » L'auteur se dispense de décrire directement la sensation par la force de la représentation, il demande au lecteur de l'aider en se référant au *déjà-vu*.

On peut aussi faire intervenir des lieux communs désormais acquis. Le personnage de Cecily, sa beauté et sa perfidie de mulâtresse font partie d'un attirail exotico-érotique d'origine romantique. Autrement dit, il s'agit d'un chromo, mais construit sur une typologie : « Tout le monde a entendu parler de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux Européens, de ces vampires enchanteurs qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa dernière goutte d'or et de sang, et ne lui laissent, selon l'énergique expression du pays, que ses larmes à boire, que son sang à ronger. » Le pire peut-être, c'est qu'ici il n'emprunte pas un lieu littéraire mais carrément un lieu commun populaire; et Sue est génialissime en ceci qu'il va jusqu'à inventer un *Kitsch* des pauvres, c'est-à-dire qu'au lieu de faire des chromos en enchâssant sur la toile des éléments artistiques, il fabrique une mosaïque avec des chromos précédents : aujourd'hui, on appellerait cela une opération « pop », à condition bien sûr qu'elle soit intentionnellement ironique.

Ajoutons à cette disposition stylistique ce que Bory, entre autres, a défini comme un puissant jeu élémentaire d'archétypes : les figures des méchants ramenées, sur les traces de Lavater, à des modèles d'animaux dont ils portent souvent le nom (cf. la Chouette) ; la fusion Harpagon/Tartuffe en Jacques Ferrand ; le couple Maître d'École-Tortillard, l'aveugle et l'infâme comme inversion immonde du couple Œdipe-Antigone ; sans oublier Fleur-de-Marie, « vierge souillée », incontestable dérivation romantique. Evidemment que Sue, en inventeur cultivé et génial, joue sur les archétypes, mais pas

pour que le roman soit un itinéraire vers la connaissance à travers le mythe, à l'instar, disons, de Mann ; non, ce qu'il veut, c'est employer des « modèles » sûrs, au fonctionnement infaillible. Ainsi, le *Kitsch* est un instrument de l'imagination qui offre des solutions à la réalité, selon le projet élaboré au départ.

Ultime artifice pour la réitération de l'effet et une mise en place qui fera mouche à coup sûr : l'allongement obsessionnel des scènes. La mort de Jacques Ferrand, rongé par le satyriasis, est décrite avec la précision d'un manuel médical et force détails pris sur le vif. L'auteur ne livre pas une synthèse imaginaire de l'événement : il l'enregistre comme vrai, le décrit en temps réel, prêtant à son personnage des phrases répétées autant de fois que le ferait véritablement un moribond. Cependant, la répétition ne confère aucun rythme au texte. Simplement, Sue jette pêle-mêle les ingrédients au fond de son chaudron, sans s'arrêter, jusqu'à ce que même le plus demeuré de ses lecteurs soit entièrement plongé dans la situation, pour s'y noyer avec le personnage.

IV

A l'intérieur de telles structures narratives, on ne peut que reprendre les choix idéologiques que nous avons déjà attribués au Sue des *Mystères*. Si la solution hautement informative est destinée à s'enliser aussitôt dans une normalisation affectueuse et conciliante, les événements, eux, pour choquants qu'ils soient, doivent se résoudre selon les désirs et les attentes du public. Par ailleurs, il est vain de chercher à savoir si, chez Sue, le propos idéologique précède l'invention narrative, ou si cette invention narrative-là, soumise aux exigences du marché, lui impose un propos idéologique donné. En réalité, les divers facteurs en jeu interagissent à plusieurs reprises, et l'unique objet de vérification dont nous disposons, c'est le livre tel qu'il se présente. C'est pourquoi il sera tout aussi incorrect d'affirmer que le choix du genre « roman-feuilleton » mène nécessairement à une idéologie conservatrice ou légèrement réformiste ; ou qu'une idéologie conservatrice ou réformiste doit produire un roman-feuilleton. La seule chose que l'on puisse dire, c'est que, chez Sue, les divers éléments de ce puzzle se sont composés de cette manière-là.

Si l'on analyse l'éducation de Fleur-de-Marie, on se trouve devant un problème qui se pose d'une manière identique aux niveaux idéologique et narratif.

Soit une prostituée (modèle que la société bourgeoise a fixé selon

des lignes canoniques) ; elle a été réduite à une telle extrémité par les événements (elle est innocente) mais elle s'est prostituée quand même (elle en porte la marque). Coup de théâtre numéro un. Rodolphe la convainc qu'elle peut se racheter, et elle se rachète. Coup de théâtre numéro deux. Rodolphe découvre qu'elle est sa fille, princesse de sang royal. Coup de théâtre numéro trois (sans compter les annexes, Fleur-de-Marie perdue et retrouvée maintes fois par diverses personnes). Le lecteur est submergé de coups de théâtre qui correspondent à autant de pointes informatives. Ça fonctionne narrativement, mais ça accroche du côté des codes moraux du public : il a eu sa dose, un coup de plus lui serait insupportable. Fleur-de-Marie ne peut en plus régner, heureuse et comblée. Toutes les identifications possibles avec la situation-roman dans sa globalité s'écrouleraient. Donc, rongée par le remords, elle mourra. C'est exactement ce que le lecteur bien-pensant attend de la justice divine et du sens des convenances. Les informations acquises se diluent dans le conventionnalisme de quelques principes de civilisation et de coutumes sagement rappelés. Après avoir impressionné le lecteur en lui apprenant ce qu'il ne savait pas, on le rassure en lui répétant ce qu'il sait déjà. La machine narrative exige que Fleur-de-Marie fasse cette fin-là. Puis, la formation idéologique personnelle de Sue, homme de son temps, prendra le relais, articulant ces moments autour du recours à la solution religieuse. Ici, l'analyse de Marx et Engels s'offre à nous dans toute sa perfection. Fleur-de-Marie découvre le possible rachat et commence à jouir d'un bonheur humain, concret, grâce aux ressources de sa jeunesse ; quand Rodolphe lui annonce qu'elle vivra à la ferme Bouqueval, elle exulte. Mais petit à petit, par les pieuses insinuations de Madame Georges et du curé, le bonheur humain de la jeune fille dévie vers une inquiétude surhumaine ; l'idée que son péché ne sera jamais effacé, que la miséricorde divine ne pourra pas ne pas la secourir « malgré » l'énormité, la profondeur abyssale de sa faute, la conviction que sur cette terre désormais, toute rédemption définitive lui est niée, jettent peu à peu l'infortunée Goualeuse au fond d'un abîme de désespoir... « A partir de ce moment, Marie devient esclave de *sa conscience du péché*. Dans la situation la plus misérable, elle avait su créer une personnalité aimable, humaine ; au milieu de la déchéance extrême, elle avait gardé conscience de *sa nature humaine*, de *son être vrai* ; maintenant, la souillure de la société où elle vit, et qui, jusqu'ici, n'avait fait que l'effleurier, devient sa nature intime ; hypocondre, elle se fait un devoir de se tourmenter incessamment dans cette souillure, telle une tâche prescrite à vie par Dieu lui-même, le but même de son existence²². »

La conversion du Chourineur obéit au même schéma. L'homme a tué, et, bien que foncièrement honnête, c'est un rebut de la société. Rodolphe le sauve en lui affirmant qu'il a du cœur, de l'honneur. Il lui serre la main. Coup de théâtre. Il faut maintenant atténuer l'écart, et ramener leur rapport dans les limites des attentes normales. Nous ne reprenons pas la première observation de Marx et Engels, selon laquelle Rodolphe le transforme en agent provocateur, l'utilisant pour capturer le Maître d'École ; nous avons en effet assumé que les actions du Surhomme sont légitimées au départ. Mais, indéniablement, il en fait un « chien », un esclave, incapable de vivre hors de l'ombre de son nouveau maître, véritable idole pour qui il donne sa vie. La rédemption du Chourineur tient à l'acceptation du paternalisme bienfaisant de Rodolphe et non à l'acquisition d'une nouvelle conscience libre et individuelle.

L'éducation de Madame d'Harville impose un choix plus subtil : Rodolphe la pousse à l'action sociale, mais il faut que cette option soit crédible aux yeux de tous. Clémence se consacrera donc aux indigents parce que la bienfaisance constitue un plaisir, une joie noble et raffinée. On peut « s'amuser » à faire du bien²³. Les pauvres doivent devenir le divertissement des riches.

La punition de Ferrand répondra elle aussi aux attentes du public : il a été luxurieux, il meurt de luxure inassouvie. Il a grugé la veuve et l'orphelin, il leur restituera l'argent grâce au testament que lui impose Rodolphe, par lequel il lie ses biens à la Banque des Pauvres en passe d'être constituée.

On découvre là les lignes maîtresses de la doctrine sociale de Rodolphe-Sue. En premier lieu, la ferme de Bouqueval, modèle de paternalisme triomphant, phalanstère parfait qui, toutefois, vit de par le bon vouloir d'un patron désireux de voler au secours des chômeurs (cf. la troisième partie, chapitre six). D'inspiration identique, la Banque des Pauvres et, parallèlement, la réforme des monts-de-piété : puisque la misère existe et que l'ouvrier risque de perdre son emploi, préparons une aide providentielle afin de lui apporter un soutien financier en cas de chômage. Quand il travaillera, il remboursera. « Il me rend toujours – commentent les auteurs de *la Sainte Famille* – pendant qu'il travaille ce qu'il reçoit de moi pendant qu'il chôme. » Joli coup.

Dans la même lignée, on a les plans de prévention contre le crime, la réduction des dépenses judiciaires pour les indigents et, enfin, le projet d'une police des bons, laquelle, à l'instar de la police judiciaire qui traque, capture et traduit en justice les méchants, poursuivrait les gentils, dévoilerait à la communauté leurs actions

vertueuses et les convoquerait en procès publics où leur bonté serait reconnue et récompensée.

Ces projets prêteraient à sourire s'ils ne s'inspiraient d'une position réformiste corrompue, toujours valable et fonctionnant aujourd'hui dans n'importe quelle solution sociale-démocrate des problèmes économiques. Fondamentalement, l'idéologie de Sue est la suivante : essayons de voir ce que l'on peut faire pour les humbles, tout en laissant inchangées les conditions sociales actuelles, grâce à une collaboration chrétienne entre les classes.

Que cette idéologie ait politiquement existé en dehors du roman-feuilleton, c'est chose évidente et notoire. Qu'elle soit liée à la nature gratifiante du roman, c'est chose à approfondir, et nous avons donné les instruments pour le faire. Une fois encore, il s'agit de consoler le lecteur en lui montrant que la situation dramatique est résolue ou résoluble, mais de façon telle qu'il ne cesse de s'identifier à la situation du roman dans sa globalité. La société sur laquelle le chirurgien Rodolphe opère en guérisseur miracle *reste celle d'avant*. Si elle était différente, le lecteur ne s'y reconnaîtrait plus et la solution, fictive en soi, lui paraîtrait invraisemblable. Du moins lui serait-il impossible d'y participer.

Très honnêtement, il semble difficile que les curieuses théories de Sue à propos de la réforme pénitentiaire et pénale puissent obéir à ce schéma. Nous assistons en effet à une libre improvisation de l'auteur sur le thème « réforme », à une élaboration de son idéal politique et humain en dehors du roman lui-même, comme des romances venant briser l'action du mélodrame, en développant des thèmes indépendants. Pourtant, ici aussi, c'est le mécanisme « étonnement puis apaisement immédiat » qui entre en jeu.

Il est étonnant d'en appeler au sacré de la vie humaine et de demander l'abolition de la peine de mort ; mais pour peine de substitution, on propose l'aveuglement. Tout bien pesé, la chose est moins étrange qu'il n'y paraît : aveuglé, le coupable aura à sa disposition des années d'intériorité absolue afin de se repentir et se retrouver.

Il est étonnant d'affirmer que la prison corrompt au lieu de racheter et que la réunion en un même lieu de plusieurs malfrats en situation d'oisiveté forcée ne peut que dépraver davantage les mauvais et pervertir les bons. Il est rassurant de proposer comme solution l'isolement cellulaire des prisonniers (qui, on le comprend, est le pendant de l'aveuglement).

Aucune de ces réformes n'envisage d'accorder une nouvelle

autonomie au « peuple », qu'il soit classe laborieuse ou classe dangereuse. Tout cela est absolument cohérent.

Face à l'honnêteté de Morel, Sue s'écrie : « N'est-il pas enfin noble, consolant, de songer que ce n'est pas la force, que ce n'est pas la terreur, mais le bon sens moral qui seul contient ce redoutable océan populaire dont le débordement pourrait engloutir la société tout entière, se jouant de ses lois, de sa puissance, comme la mer en furie se joue des digues et des remparts ! » Autrement dit, intervenir pour fortifier et encourager le sens moral providentiel chez les masses laborieuses.

Comment? Par l'intelligence éclairée des « riches », dépositaires d'une fortune à utiliser pour le bien commun, par le « salubre exemple de l'association des capitaux et du labeur... Mais d'une association honnête, intelligente, équitable, qui assurerait le bien-être de l'artisan sans nuire à la fortune du riche... et qui, établissant entre ces deux classes des liens d'affection, *sauvegarderait à jamais la tranquillité de l'État* ».

L'apaisement – qui, dans le roman commercial, résulte de la consolation par réitération de l'attendu – se présente, sous une formulation idéologique, comme la réforme destinée à changer certaines choses afin que tout reste immuable : ce qui revient à nommer l'ordre, né de l'unité dans la répétition, de la stabilité des sens acquis. Idéologie et structure narrative se rejoignent en une union parfaite.

V

Un aspect technique particulier au roman de Sue vient étayer cette affirmation. Il s'agit d'un artifice narratif tout à fait évident, dont la meilleure définition serait : le mécanisme du « Bon sang, j'ai une de ces soifs ! ».

Nous nous référons à la vieille blague suivante : c'est un type qui, dans un train, horripile tout le compartiment en répétant sans arrêt : « Bon sang, j'ai une de ces soifs ! » Au comble de l'énervement, les voyageurs, au premier arrêt en gare, se précipitent à la fenêtre et achètent au casse-pieds un tas de boissons. Le train repart, le silence dure un instant, puis l'abominable se met à répéter, à l'infini : « Bon sang, j'avais une de ces soifs ! »

Or, chez Sue, la scène type se déroule ainsi : un groupe de malheureux (les Morel, la Louve en prison, Fleur-de-Marie dans au moins trois ou quatre situations) se plaignent pendant des pages et des pages, en exposant des problèmes très pénibles et très pathétiques. Quand la tension du lecteur est à son comble, Rodolphe – ou l'un de ses mandataires – arrive et panse les plaies. Aussitôt, l'aventure reprend et, pendant des pages et des pages, les mêmes protagonistes s'entretiennent entre eux ou avec de nouveaux venus, racontant combien ils étaient mal avant et comment le Prince les a sauvés du plus noir des désespoirs.

Certes, le public aimait lire le récit d'événements maintes fois ressassés et n'importe quelle commère pleurant sur les malheurs des héros de Sue se serait comportée pareillement en un cas analogue. Mais la secrète raison d'être du mécanisme « Bon sang, j'ai une de ces soifs » nous paraît autre : il permet de remettre les situations exactement telles qu'elles étaient avant d'être modifiées. La modification dénoue le nœud sans couper la corde. L'équilibre, l'ordre, interrompus par la violence informative du coup de théâtre, sont rétablis sur les mêmes bases émotionnelles qu'avant. Et surtout, les personnages ne « changent » pas.

Personne ne « change » dans les Mystères. Qui se convertit était bon au départ, et le méchant meurt impénitent. Rien ne se passe de vraiment préoccupant.

Le lecteur est consolé d'abord parce qu'il arrive plein de choses admirables, ensuite parce que celles-ci n'altèrent en rien le mouvement oscillatoire de la réalité. La mer continue à ondoyer, mais pendant un moment on a pleuré, ri, souffert et joui.

Le livre déclenche une série de mécanismes gratifiants dont le plus complet et le plus consolant est le fait que tout reste en ordre. Quant aux changements, ils s'opèrent dans le cadre de la pure fiction : Marie monte sur le trône, Cendrillon sort de sa chrysalide. Elle mourra quand même. Par excès de prudence.

A l'intérieur de cette machine, le rêve est libre, sans freins. Pour chacun d'entre nous, Rodolphe est là, au coin de la rue, il suffit de savoir attendre.

L'année où meurt Sue est celle où paraît *Madame Bovary*. Et *Madame Bovary*, c'est le rapport critique sur la vie d'une femme qui lisait des romans à la Sue et avait appris à espérer d'eux « quelque chose » qui n'arriverait jamais. Il serait injuste de considérer l'homme et l'écrivain Sue à la seule lumière symbolique de cette impitoyable dialectique. Mais il est utile de voir combien les problèmes de la narrativité commerciale, de Sue à nos jours, sont dominés par l'ombre d'une consolation mystificatrice.

1 Pour ces données biographiques ainsi que pour les suivantes, nous renvoyons à l'excellent travail de Jean-Louis Bory, *Eugène Sue – Le roi du roman populaire*, Hachette, Paris, 1962. Cf. aussi, du même auteur, la Présentation à l'édition Pauvert des *Mystères*, Paris, 1963, et Introduction, chronologie et notes à l'anthologie *les Plus Belles Pages – Eugène Sue*, Mercure de France, Paris, 1963. Dévoré par un amour sans réserve pour son auteur, Bory est hautement digne de foi pour tout ce qui concerne la vie de Sue et le cadre historique dans laquelle elle s'insère, tandis qu'il se montre plutôt apologétique dans ses jugements critiques. La biographie de Bory offre une vaste bibliographie sur Eugène Sue, à laquelle nous renvoyons. Étrangement, Bory (qui accorde peu d'importance à la critique de Marx et Engels) ignore les critiques de Poe et Biéliniski, dont nous parlerons (en effet, sa bibliographie est presque exclusivement française).

2 Cité par A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, P.J. Hetzel, Albin Michel, Paris, 1963 (cf. Bory, *E.S.*, pp. 370-371).

3 Bory, *E.S.*, p. 240. Sur le projet « excentrique » de Sue, en abordant cette nouvelle voie, cf. Sainte-Beuve : « Il est douteux qu'en commençant son fameux ouvrage, cet homme d'esprit et d'invention ait prétendu autre chose que de persister plus que jamais dans sa voie pessimiste, et rassemblant tous ses secrets, à en faire un roman bien épicé, bien salé, à l'usage du beau monde. J'imagine qu'il voulait voir, par une sorte de gageure, jusqu'où, cette fois, il pourrait conduire du premier pas ses belles lectrices et si les grandes dames ne reculeraient pas devant le " tapis-franc " » (cf. Bory, *E.S.*, pp. 245-246).

4 « Le thème de la prostituée régénérée par l'amour, illustré par Prévost, sur les traces de Defoe, dans *Manon Lescaut*, par Rousseau dans les *Confessions* (Zulietta) et dans les *Amours* de Milord Edouard Bomston à la fin de la *Nouvelle Héloïse* (Lauretta Pisana), par Goethe dans la ballade *Der Gott und die Bajadere* et par Schiller dans *Kabale und Liebe* (lady Milford, la favorite), deviendra chez les romantiques un des aspects de leur culte de la beauté corrompue : que de fois retrouverons-nous, depuis le Musset de *Rolla* (" N'était-ce pas ma sœur, cette prostituée ? ") jusqu'à notre " crépusculaire " Gozzano, ce type de " pureté dans la prostitution ", la Fleur-de-Marie de Sue, Mila di Codro de D'Annunzio ? » (Mario

Praz, *la Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e*, p. 112). Sur l'archétype de la Jeune-Fille-Pure-Malgré-Tout, en liaison avec les exigences du marché narratif de la bourgeoisie des XVIII^e et XIX^e siècles (et avec l'ascension d'un public féminin acheteur), cf. l'ouvrage de Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960 (où, par ailleurs, il n'est fait aucune référence à Sue).

5 Cf. Bory, *E.S.*, p. 248.

6 Cf. Bory, *E.S.*, pp. 285-286.

7 Edgar Allan Poe, *Marginalia*, E. Sansot et C^{ie}, 1913, pp. 129 et suiv. Détail curieux, Poe dénonce (avec une belle élégance, sans parler de plagiat mais de coïncidence) une ressemblance entre l'histoire de Gringalet et Coupe-en-Deux (insérée comme récit d'un prisonnier dans *les Mystères*) et son *Assassinat dans la rue Morgue* : un singe utilisé comme arme du crime.

8 V. Biéliniski, *Textes philosophiques choisis*, Moscou, 1948 ; critique de Sue, pp. 343 et suiv.

9 L'article contient de curieuses assertions, imputables à des compromis avec la censure, comme l'affirmation que les terribles conditions sociales décrites par Sue concernent la France, et non la Russie où, évidemment, il est impossible que quelqu'un meure de faim (« même le fainéant incorrigible qui demande la charité ») ; voir en outre les observations sur la fortune d'auteurs comme Hugo et Balzac qui, au dire de Biéliniski, connaissaient il y a une dizaine d'années un succès universel et sont maintenant (nous sommes en 1844) tombés dans les oubliettes...

10 Voici un spécimen de la lecture des *Mystères* faite par Szeliga : « Si l'amour cesse donc d'être l'essence du mariage, et même de toute moralité, c'est la *sensualité* qui devient le secret de l'amour, de la moralité, de la société cultivée. [...] La comtesse Mac Gregor représente " cette dernière acception " de la sensualité, qui est le secret de la société cultivée », p. 493 ; « La *danse* est la manifestation la plus universelle de la sensualité comme mystère » ; « *Cecily est le mystère dévoilé de la société cultivée* », p. 497 ; et ainsi de suite (cf. K. Marx-F. Engels, *la Sainte Famille*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982).

11 Bory, Préface aux *Mystères de Paris*, Pauvert, 1963.

12 *La Démocratie pacifique*, 1-4-1843 (article de Victor Considérant). Cf. Bory, *E.S.*, p. 295.

13 Notons que Sue tire de diverses sources autorisées son interprétation raciale des divisions des classes. A la note 1 du premier chapitre du premier épisode de son œuvre, il cite Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, où revient à plusieurs reprises le témoignage de Grégoire de Tours, que Sue utilisera plus avant ; par ailleurs, Thierry avait développé sa doctrine des origines raciales des luttes sociales dans *Histoire de la conquête de l'Angleterre*. Sue cite aussi Loyseau (*Traité des seigneuries*, 1701), le comte de Boulainvilliers (*Histoire de l'ancien gouvernement de la France*), l'abbé Sieyès (*Qu'est-ce que le Tiers État?*) et enfin Guizot (*Du gouvernement représentatif et de l'état actuel de la France*). Chez Guizot, on trouve très explicitement la dichotomie Francs-Gaulois, Seigneurs-Paysans, Nobles-Plébéiens. (Sue ne cite pas, mais peut-être ne les connaissait-il pas, les *Essais sur l'histoire de France* où le thème apparaît également.) S'il était encore besoin de souligner la nature éclectique et naïve du socialisme de Sue, il suffirait d'ajouter que l'ossature de sa théorie des classes est empruntée aux théoriciens de la droite ou du conservatisme libéral.

14 Sur cet épisode de censure indirecte, il existe un amusant pamphlet, d'Alexandre Dumas père, le premier chapitre de *la Comtesse de Charny* (suivi de *Ange Pitou*, suivi du *Collier de la reine*, suivi de *Joseph Balsamo*). Dumas s'y déchaîne contre la loi Riancey, l'attribuant à la terreur de la Chambre face à l'arrivée de Sue comme député, et il ironise sur le fait qu'à cette époque les bien-pensants attribuaient au roman-feuilleton tous les crimes de l'histoire, de l'assassinat d'Henri IV à celui du duc d'Enghien.

15 « Ces braves gens jouissaient d'un bonheur si profond, ils étaient si complètement satisfaits de leur condition, que la sollicitude éclairée du grand-duc avait eu peu à faire pour les préserver de la manie des innovations constitutionnelles » (II^e partie, chap. XII).

16 « Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que beaucoup de la prétendue " surhumanité " nietzschéenne a comme origine et modèle doctrinal non pas Zarathoustra mais le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas », note Gramsci. Il néglige le fait que Rodolphe précède, en tant que modèle, Monte-Cristo, qui date de 1844 (de même que *les Trois Mousquetaires*, où apparaît l'autre surhomme, Athos, alors que le troisième surhomme théorisé par Gramsci, Joseph Balsamo, paraît en 1849) ; mais il a à l'esprit (et il l'analyse à plusieurs reprises) l'œuvre de Sue : « Sans doute le surhomme populaire dumasien est-il à considérer justement comme une réaction démocratique à la conception d'origine féodale du racisme, qu'il faudrait relier à l'exaltation du " gallicisme " faite dans les romans d'Eugène Sue. » Cf. *Letteratura e vita nazionale*, III, « Letteratura popolare ».

17 « Le roman-feuilleton remplace (et favorise dans le même temps) l'imagination de l'homme du peuple, c'est un véritable rêve éveillé... En ce cas, on peut dire que, chez le peuple, l'imagination est dépendante du " complexe d'infériorité " (sociale) qui détermine de longues rêveries sur l'idée de vengeance, de punition des coupables pour les maux infligés, etc. » (Gramsci, *op. cit.*, p. 108).

18 E. Sue, Préface à *Atar-Gull* (cf. Bory, *E.S.*, p. 102).

19 Cf. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1958. Ce n'est pas un hasard si les textes de ces théoriciens ont été exhumés par les structuralistes.

20 Cf. plus loin « Le mythe de Superman ».

21 Pour un débat sur une définition structurale du *Kitsch*, au sens où on l'emploiera dans les pages qui suivent, cf. notre « La struttura del cattivo gusto » in *Apocalittici e integrati*, *op. cit.*

22 *La Sainte Famille*, *op. cit.*, pp. 621-622.

23 « Dans son entretien avec Clémence, Rodolphe se sert des expressions : " faire attrayant ", " utiliser le goût naturel ", " régler l'intrigue ", " utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse ", " changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inexorables ", etc., expressions qui, non moins que les impulsions attribuées ici, de préférence, à la nature féminine, trahissent la source secrète de la sagesse de Rodolphe : *Fourier*. Il a eu entre les mains un exposé populaire de la doctrine de Fourier » (*la Sainte Famille*, *op. cit.*, p. 643).

Éloge de Monte-Cristo

Un roman mal écrit

Gallimard a publié dans la « Pléiade » (après les *Trois Mousquetaires*) le *Comte de Monte-Cristo* de Dumas, le faisant ainsi entrer au panthéon des grands, entre Stendhal et Balzac. Si l'on compare cette édition procurée par Gilbert Sigaux à celle de J.H. Bornecque pour les classiques Garnier de 1962, on n'y trouve pas grand-chose de nouveau : au contraire, la précédente contenait des illustrations très intéressantes, une longue biographie de Dumas (dans celle-là on renvoie à l'édition des *Trois Mousquetaires*) ; le volume de Gallimard n'offre en supplément que des notes, fort utiles au demeurant, et des variantes, ainsi qu'un nouveau texte de ce Jacques Peuchet qui « pourrait » avoir inspiré Dumas ; mais l'édition Garnier publiait déjà, du même Peuchet, le récit le *Diamant et la Vengeance*, qui fut sûrement – Dumas lui-même l'admit explicitement – à l'origine de *Monte-Cristo*. A part donc l'élégance coutumière, la plus grande maniabilité (un seul volume en papier bible contre deux en méchant papier) et un prix plus élevé, qu'ajoute la Pléiade à l'édition Garnier ? La consécration, en un mot comme en cent, la reconnaissance du fait que *le Comte de Monte-Cristo* relève de l'histoire de la littérature française.

Il faudrait naturellement se mettre d'accord sur ce que l'on entend par littérature et plus particulièrement par narrativité de haute valeur littéraire. Croce aurait prétendu que Dumas ne faisait pas de la « poésie » mais justement de la « littérature », une façon polie de dire que c'était un « écrivain » et non un « écrivain ». Mais le problème n'est pas là, *Monte-Cristo* dans « la Pléiade » dépasse ces distinguos. Devrons-nous alors dire que *le Comte de Monte-Cristo* vaut *le Rouge et le Noir* ou *Madame Bovary* ? Que c'est un « grand roman » ?

Le Comte de Monte-Cristo est sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans les plus *mal écrits* de tous les temps et de toutes les

littératures.

Monte-Cristo part en tous sens. Débordant de redondances, répétant éhontément un adjectif à une ligne d'écart, accumulant avec incontinence ces mêmes adjectifs, ouvrant de sentencieuses digressions sans réussir à les fermer car la syntaxe ne suit pas, avançant ainsi en haletant par périodes de vingt lignes, le roman est mécanique et gauche dans la description des sentiments : ses personnages frémissent, ou pâlissent, ou essuient de grosses gouttes de sueur coulant de leur front, ou balbutient d'une voix qui n'a plus rien d'humain, ou se lèvent brusquement d'une chaise pour y retomber aussitôt, et l'auteur s'empresse de nous répéter, de manière obsessionnelle, que la chaise sur laquelle ils sont retombés est bien celle sur laquelle ils étaient assis une seconde auparavant.

On sait parfaitement pourquoi Dumas procédait de cette manière. Non qu'il ne sût pas écrire. *Les Trois Mousquetaires* est un texte plus sec, plus rapide, au détriment peut-être de la psychologie, mais il est admirablement fluide. S'il agissait ainsi, c'était tout bonnement pour des raisons d'argent : étant payé à la ligne, il tirait à la ligne. Et tandis qu'il rédigeait des deux mains *le Comte de Monte-Cristo*, il écrivait *la Dame de Monsoreau*, *les Quarante-Cinq*, *le Chevalier de Maison-Rouge* et commençait à faire imprimer le roman chez Pétion alors que la publication du feuilleton (dont il ignorait la fin, s'interrompant parfois pendant six mois) n'était pas encore terminée dans *le Journal des Débats* (nous sommes entre 1844 et 1846).

Voilà l'explication des « dialogues à la pièce » où les interlocuteurs, allant à la ligne à chaque réplique, s'adressent pendant plus d'une page des phrases de simple contact, comme deux désœuvrés dans un ascenseur : « Bon, j'y vais, oui vas-y, alors salut, oui salut, on se revoit? ce soir peut-être, oui j'espère, j'y vais hein, je te laisse, eh bien vas-y, tu es sur des charbons ardents, bonne journée, merci pour tout, alors salut, tu y vas ? bon alors salut »

Je crois que cela vaut la peine de savourer cet extrait, tiré des *Trois Mousquetaires* :

- Non, dit d'Artagnan, non, je l'avoue ; c'est le hasard qui m'a mis sur votre route; j'ai vu une femme frapper à la fenêtre d'un de mes amis...
- D'un de vos amis ? interrompit Mme Bonacieux.
- Sans doute ; Aramis est un de mes meilleurs amis.
- Aramis ! qu'est-ce que cela ?
- Allons donc ! allez-vous me dire que vous ne connaissez pas

Aramis ?

- C'est la première fois que j'entends prononcer ce nom.
- C'est donc la première fois que vous venez à cette maison ?
- Sans doute.
- Et vous ne saviez pas qu'elle fût habitée par un jeune homme ?
- Non.
- Par un mousquetaire ?
- Nullement.
- Ce n'est donc pas lui que vous veniez chercher?
- Pas le moins du monde. D'ailleurs, vous l'avez bien vu, la personne à qui j'ai parlé est une femme.
- C'est vrai ; mais cette femme est des amies d'Aramis.
- Je n'en sais rien.
- Puisqu'elle loge chez lui.
- Cela ne me regarde pas.
- Mais qui est-elle ?
- Oh ! cela n'est point mon secret.
- Chère madame Bonacieux, vous êtes charmante ; mais en même temps vous êtes la femme la plus mystérieuse...
- Est-ce que je perds à cela?
- Non ; vous êtes, au contraire, adorable.
- Alors, donnez-moi le bras.
- Bien volontiers. Et maintenant?
- Maintenant, conduisez-moi.
- Où cela ?
- Où je vais.
- Mais où allez-vous ?
- Vous le verrez, puisque vous me laisserez à la porte.
- Faudra-t-il vous attendre?
- Ce sera inutile.

- Vous reviendrez donc seule ?
- Peut-être oui, peut-être non.
- Mais la personne qui vous accompagnera ensuite sera-t-elle un homme, sera-t-elle une femme ?
- Je n'en sais rien encore.
- Je le saurai bien, moi !
- Comment cela?
- Je vous attendrai pour vous voir sortir.
- En ce cas, adieu !
- Comment cela ?
- Je n'ai pas besoin de vous.
- Mais vous aviez réclamé...
- L'aide d'un gentilhomme, et non la surveillance d'un espion.
- Le mot est un peu dur !
- Comment appelle-t-on ceux qui suivent les gens malgré eux?
- Des indiscrets.
- Le mot est trop doux.
- Allons, madame, je vois bien qu'il faut faire tout ce que vous voulez.
- Pourquoi vous être privé du mérite de le faire tout de suite ?
- N'y en a-t-il donc aucun à se repentir?
- Et vous repentez-vous réellement ?
- Je n'en sais rien moi-même. Mais ce que je sais, c'est que je vous promets de faire tout ce que vous voudrez si vous me laissez vous accompagner jusqu'où vous allez.
- Et vous me quitterez après?
- Oui.
- Sans m'épier à ma sortie ?
- Non.
- Parole d'honneur?
- Foi de gentilhomme.
- Prenez mon bras et marchons alors.

Il y a ensuite l'exigence, commune à tout feuilleton, de la répétition obsessionnelle du déjà-connu afin de récupérer les étourdis d'un épisode à l'autre : page 100, un personnage raconte un fait, puis page 105, il rencontre un autre personnage à qui il raconte mot pour mot la même histoire – il suffit de se reporter aux trois premiers chapitres et de voir combien de fois Edmond Dantès clame à qui veut l'entendre qu'il a l'intention de se marier et qu'il est heureux : quatorze ans au fond du château d'If, c'est encore trop peu pour un pleurnichard de cet acabit.

Sans parler enfin de ces acrobaties métaphoriques, dignes d'une grand-mère gâteuse n'arrivant plus à tenir la longueur sur la *consecutio temporum*... On a par exemple une admirable séquence de similitudes (on pourrait en citer des centaines) au chapitre LXII à propos du télégraphe optique, où l'ancienne tour sur la colline, vétuste et délabrée, est comparée à une petite vieille : « On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien des drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles. »

Traduire « Monte-Cristo »

Il y a quelques années, à la demande d'Einaudi, j'avais accepté de traduire *le Comte de Monte-Cristo*. L'idée me fascinait. Prendre un roman dont j'admirais la structure narrative et dont le style m'horripilait, et essayer de restituer cette structure dans un style plus rapide, nerveux, sans (bien entendu) « réécrire », sans couper, en respectant Dumas, mais en faisant si possible économiser (à l'éditeur et au lecteur) quelques centaines de pages. Que devrait faire le traducteur placé devant un tel défi? S'il traduit à la lettre, sa dignité se rebelle, sa main hésite à répéter sans raison le même mot, la même expression préfabriquée à quelques lignes d'écart. Le risque de l'ennui imposerait de tailler, d'élaguer, de raccourcir, le respect

pour la magistrale construction narrative, dont nous avons parlé, conseillera de couper là où il semble évident que la divagation ne revêt aucune fonction. On sait que la partie centrale (« Rome », entre « Marseille » au début et « Paris » à la fin) est constituée d'une série de notes d'un voyage en Italie que Dumas a refondues après coup dans son texte ; si elle est aussi longue, c'est qu'il avait au départ l'intention d'en faire la partie initiale, il était donc logique qu'elle fût plus ample, une sorte *d'ouverture*; puis, Maquet lui fit comprendre qu'il devait tirer le plus grand parti narratif de l'histoire de Dantès jeune, persécuté, prisonnier, évadé.

Dumas n'était-il pas un auteur qui travaillait en collaboration? Et pourquoi pas, alors, en collaboration avec son traducteur, cent ans plus tard ? Dumas n'était-il pas un artisan prompt à modifier son produit en fonction des exigences du marché ? Si le marché lui demandait aujourd'hui une histoire plus sèche, ne serait-il pas le premier à autoriser coupes, raccourcis et ellipses ?

Le traducteur peut alléger le texte, aider le lecteur à suivre plus rapidement les péripéties, quand il sent d'instinct que les longueurs, les tours de phrases n'ont aucune fonction et ne reflètent aucun air du temps. Le rythme, le souffle, tel est le problème qu'aurait résolu Dumas si, voulant réécrire le *Comte de Monte-Cristo* comme il est, on l'avait informé qu'il recevrait une prime pour chaque mot économisé, tout en sachant que *rien* ne devait être perdu. Un exemple. L'original dit ceci :

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

La traduction, sans rien perdre, et surtout pas l'honnête sarcasme qui sous-tend le passage, peut parfaitement dire :

Strappò macchinalmente, uno dopo l'altro, i fiori di un magnifico arancio ; quando ebbe finito si rivolse a un cactus, il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente¹ .

A l'œil nu, on remarque l'économie réalisée : vingt-neuf mots en

italien contre quarante-deux en français, plus de vingt-cinq pour cent. Il ne s'agit pas de gagner de l'espace mais de rendre la lecture plus agile, de sauter effectivement ce que l'œil du lecteur saute automatiquement. En cela, on est aidé non seulement par des redondances que le français impose et que l'italien évite, parfois comme règle, souvent comme norme (beaucoup de sujets et de possessifs), mais aussi par le fait que certaines expressions cérémonieuses, habituelles dans la langue et les usages de la société française de l'époque, doivent disparaître en italien, justement pour des raisons de fidélité à l'esprit du texte. Voici un exemple parmi tant d'autres : au cours d'un dialogue, un remerciement entre deux personnes de basse condition se dit en français « merci, monsieur » ; en italien, il devient un simple « *grazie* » car un « *grazie, signore* » introduirait un rapport de déférence qui n'est ni dans l'intention de l'auteur ni dans les connotations de la langue. On objectera que cela se produit au niveau de toute traduction italienne de n'importe quel texte français : mais dans un livre comme celui-ci, où les « merci, monsieur » surabondent pour les raisons déjà évoquées, ce genre d'économie compte et influe grandement sur la lisibilité.

Autre exemple : dans une phrase du type « comme pour le prier de le tirer de l'embarras où il se trouvait », il est évident que l'embarras dont il veut qu'on le tire est celui où il se trouve et non un autre, et il suffit de dire « *come per pregarlo di trarlo d'imbarazzo* ». Ou encore : « M. Morrel ne peut céder son cheval, son honneur étant engagé à ce qu'il le garde » ; étant donné que, avant et après, on explique (et longuement) les raisons de cet engagement, il suffit de dire : « *M. Morrel non può cedere il suo cavallo per motivi d'onore.* » Et l'on pourrait citer les innombrables cas de dialogue où l'un des interlocuteurs se tourne un instant pour répondre à un serviteur, et où, avant qu'il ne revienne à sa conversation, Dumas rappelle que celui-ci reprend la discussion que, comme le lecteur le sait, il avait entreprise avec M. Untel et venait de suspendre. Où il ne s'agit pas seulement de tirer à la ligne, mais aussi de prévoir les interruptions de l'épisode, et de remémorer aux lecteurs quelque chose qui, dans le texte, se produit deux lignes plus haut, mais, dans le feuilleton, pouvait avoir été lu plusieurs jours auparavant ; par exemple, entre décembre 1844 et juin 1845, la publication est suspendue car l'auteur avait autre chose à faire.

Enfin, le traducteur se sentirait autorisé à améliorer le style quand il est clair que Dumas péchait par platitude sans que rien dans l'économie du texte légitime la répétition trop rapprochée d'un même adjectif : ainsi, pourquoi écrire que Villefort « épousait une jeune et *belle* personne » et répéter deux lignes plus bas, à propos de

la même jeune fille, « outre sa beauté, qui était remarquable... »? On pourrait dire la première fois que la jeune fille était gracieuse, ou parler de grâce la deuxième fois. D'autant que, un peu plus loin, l'auteur – apparemment en verve – emploie en un habile jeu rhétorique « heureux » et « bonheur », et là, c'est le traducteur qui court le risque, s'il procède au pied de la lettre, de répéter à quelques lignes d'écart « *felice* » et « *felicità* ». D'où ma décision de considérer le système d'adjectivation de Dumas comme absolument fortuit, organisé selon certaines macro-oppositions de sens essentielles (beau/laid, heureux/malheureux, calme/ agité), oppositions pouvant être rendues par des substantifs et des adjectifs *ad libitum*, afin de ne pas appesantir le rythme discursif d'une part et de respecter d'autre part, dans la variété lexicale, la constance des grandes oppositions caractérologiques et axiologiques.

J'ai essayé sur une centaine de pages. Puis, je l'avoue, j'ai capitulé. J'ai capitulé car j'ai compris que j'allais devoir continuer sur deux mille feuillets (l'édition Garnier est de 1640 pages) et aussi parce que je me suis demandé si les formes ampoulées, la platitude et les redondances ne faisaient pas partie de la machine narrative.

Un roman bien écrit

Cela dit, revenons à notre affirmation initiale : *le Comte de Monte-Cristo* est l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits. D'un seul coup d'un seul (ou plutôt en une rafale de coups, en un pilonnage quadrillé), à partir de l'histoire fadasse de Peuchet, Dumas réussit à emboîter dans le même roman trois situations archétypes qui prendraient aux tripes même un bourreau.

D'abord, l'innocence trahie. Ensuite, l'acquisition, par un coup de chance de la victime persécutée, d'une fortune immense qui la place au-dessus du commun des mortels. Enfin, la stratégie d'une vengeance où périssent des personnages que le roman s'est désespérément ingénié à rendre haïssables au-delà de l'imaginable.

Mais ce n'est pas tout. Sur cette ossature se déploie la représentation de la société française des Cent-Jours puis de la monarchie de Louis-Philippe, avec ses dandys, ses banquiers, ses magistrats corrompus, ses femmes adultères, ses contrats de mariage, ses séances parlementaires, ses rapports internationaux, ses complots contre l'État, son télégraphe optique, ses lettres de crédit, ses calculs avarés et éhontés d'intérêts composés et de dividendes, ses taux d'escompte, ses devises et ses changes, ses déjeuners, ses

bals, ses funérailles.

Dominant tout cela trône le Surhomme, principal topos du feuilleton. Mais à la différence de Sue (*les Mystères de Paris*) ou des autres artisans qui se sont essayés à ce lieu classique du roman populaire, Dumas tente d'esquisser une psychologie du surhomme, à la fois décousue et haletante, nous le montrant partagé entre le vertige de l'omnipotence (grâce à l'argent et au savoir) et la terreur de son rôle privilégié, en un mot, tourmenté par le doute et rasséréné par la conscience que sa toute-puissance naît de la souffrance. C'est pourquoi, nouvel archétype s'animant au-dessus des autres, le comte de Monte-Cristo (puissance des noms) est un Christ, dûment diabolique, échoué au fond de la tombe du château d'If, victime sacrificielle de la méchanceté humaine, et qui s'en relève pour juger les vivants et les morts, dans la fulgurance du trésor redécouvert des siècles après, sans jamais oublier qu'il est fils de l'homme. On a beau être blasé, avisé et critique, connaître maints pièges intertextuels, on est pris au jeu, comme avec un mélodrame de Verdi. *Mélo* et *Kitsch* frôlent le sublime par la vertu de l'excès, tandis que l'excès se transforme en génie.

Redondance à chaque pas, certes. Mais pourrions-nous savourer les révélations, les agnitions en chaîne par lesquelles Edmond Dantès se dévoile à ses ennemis (et on frémit chaque fois, même si l'on sait déjà tout), s'il n'y avait l'intervention de la redondance, justement comme artifice littéraire?

Relisons trois épisodes de dévoilement, pour jouir de ce retour du pareil, qui chaque fois (avouons-le) nous fait dresser les cheveux sur la tête, tandis qu'une sueur glacée perle à notre front.

« Mon Dieu ! fit Villefort en reculant, l'épouvante sur le front, cette voix, ce n'est pas celle de l'abbé Busoni !

– Non. »

L'abbé arracha sa fausse tonsure, secoua la tête, et ses longs cheveux noirs, cessant d'être comprimés, retombèrent sur ses épaules et encadrèrent son mâle visage.

« C'est le visage de M. de Monte-Cristo ! s'écria Villefort les yeux hagards.

– Ce n'est pas encore cela, monsieur le procureur du roi, cherchez mieux et plus loin.

– Cette voix ! cette voix ! où l'ai-je entendue pour la première fois ?

– Vous l'avez entendue pour la première fois à Marseille, il y a vingt-trois ans, le jour de votre mariage avec Mlle de Saint-Méran. Cherchez dans vos dossiers.

– Vous n'êtes pas Busoni ? vous n'êtes pas Monte-Cristo ? Mon Dieu, vous êtes cet ennemi caché, implacable, mortel ! J'ai fait quelque chose contre vous à Marseille, oh ! malheur à moi !

– Oui, tu as raison, c'est bien cela, dit le comte en croisant les bras sur sa large poitrine ; cherche, cherche !

– Mais que t'ai-je donc fait ? s'écria Villefort, dont l'esprit flottait déjà sur la limite où se confondent la raison et la démence, dans ce brouillard qui n'est plus le rêve et qui n'est pas encore le réveil ; que t'ai-je fait ? dis ! parle !

– Vous m'avez condamné à une mort lente et hideuse, vous avez tué mon père, vous m'avez ôté l'amour avec la liberté, et la fortune avec l'amour !

– Qui êtes-vous ? qui êtes-vous donc ? mon Dieu !

– Je suis le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli dans les cachots du château d'If. A ce spectre sorti enfin de sa tombe Dieu a mis le masque du comte de Monte-Cristo, et il l'a couvert de diamants et d'or pour que vous ne le reconnaissiez qu'aujourd'hui.

– Ah ! je te reconnais, je te reconnais ! dit le procureur du roi ; tu es...

– Je suis Edmond Dantès !

– Tu es Edmond Dantès ! s'écria le procureur du roi en saisissant le comte par le poignet ; alors, viens ! »

Et il l'entraîna par l'escalier, dans lequel Monte-Cristo, étonné, le suivit, ignorant lui-même où le procureur

du roi le conduisait, et pressentant quelque nouvelle catastrophe.

« Tiens ! Edmond Dantès, dit-il en montrant au comte le cadavre de sa femme et le corps de son fils, tiens ! regarde, es-tu bien vengé?... »

Monte-Cristo pâlit à cet effroyable spectacle ; il comprit qu'il venait d'outrepasser les droits de la vengeance ; il comprit qu'il ne pouvait plus dire :

« Dieu est pour moi et avec moi. »

« Oh ! s'écria le général, frappé par ces paroles comme par un fer rouge ; oh ! misérable, qui me reproches ma honte au moment peut-être où tu vas me tuer, non, je n'ai point dit que je t'étais inconnu ; je sais bien, démon, que tu as pénétré dans la nuit du passé, et que tu y as lu, à la lueur de quel flambeau, je l'ignore, chaque page de ma vie ! mais peut-être y a-t-il encore plus d'honneur en moi, dans mon opprobre, qu'en toi sous tes dehors pompeux. Non, non, je te suis connu, je le sais, mais c'est toi que je ne connais pas, aventurier cousu d'or et de pierreries ! Tu t'es fait appeler à Paris le comte de Monte-Cristo ; en Italie, Simbad le Marin ; à Malte, que sais-je ? moi, je l'ai oublié. Mais c'est ton nom réel que je te demande, c'est ton vrai nom que je veux savoir, au milieu de tes cent noms, afin que je le prononce sur le terrain du combat au moment où je t'enfoncerai mon épée dans le cœur. »

Le comte de Monte-Cristo pâlit d'une façon terrible ; son œil fauve s'embrasa d'un feu dévorant ; il fit un bond vers le cabinet attenant à sa chambre, et en moins d'une seconde, arrachant sa cravate, sa redingote et son gilet, il endossa une petite veste de marin et se coiffa d'un chapeau de matelot, sous lequel se déroulèrent ses longs cheveux noirs.

Il revint ainsi, effrayant, implacable, marchant les bras croisés au-devant du général, qui n'avait rien compris à sa disparition, qui l'attendait, et qui, sentant ses dents claquer et ses jambes se dérober sous lui, recula d'un pas et ne s'arrêta qu'en trouvant sur une table un point d'appui pour sa main crispée.

« Fernand ! lui cria-t-il, de mes cent noms, je n'aurais besoin de t'en dire qu'un seul pour te foudroyer ; mais ce nom, tu le devines, n'est-ce pas ? ou plutôt tu te le rappelles ? car, malgré tous mes chagrins, toutes mes tortures, je te montre aujourd'hui un visage que le bonheur de la vengeance rajeunit, un visage que tu dois avoir vu bien souvent dans tes rêves depuis ton mariage... avec Mercédès, ma fiancée ! »

Le général, la tête renversée en arrière, les mains étendues, le regard fixe, dévora en silence ce terrible spectacle ; puis, allant chercher la muraille comme point d'appui, il s'y glissa lentement jusqu'à la porte par laquelle il sortit à reculons, en laissant s'échapper ce seul cri lugubre, lamentable, déchirant :

« Edmond Dantès ! »

Puis, avec des soupirs qui n'avaient rien d'humain, il se traîna jusqu'au péristyle de la maison, traversa la cour en homme ivre, et tomba dans les bras de son valet de chambre en murmurant seulement d'une voix inintelligible :

« A l'hôtel ! à l'hôtel ! »

En chemin, l'air frais et la honte que lui causait l'attention de ses gens le remirent en état d'assembler ses idées ; mais le trajet fut court, et, à mesure qu'il se rapprochait de chez lui, le comte sentait se renouveler toutes ses douleurs.

A quelques pas de la maison, le comte fit arrêter et descendit. La porte de l'hôtel était toute grande

ouverte ; un fiacre, tout surpris d'être appelé dans cette magnifique demeure, stationnait au milieu de la cour ; le comte regarda ce fiacre avec effroi, mais sans oser interroger personne, et s'élança dans son appartement.

Deux personnes descendaient l'escalier, il n'eut que le temps de se jeter dans un cabinet pour les éviter.

C'était Mercédès, appuyée au bras de son fils, qui tous deux quittaient l'hôtel.

Ils passèrent à deux lignes du malheureux, qui, caché derrière la portière de damas, fut effleuré en quelque sorte par la robe de soie de Mercédès, et qui sentit à son visage la tiède haleine de ces paroles prononcées par son fils :

« Du courage, ma mère ! Venez, venez, nous ne sommes plus ici chez nous. »

Les paroles s'éteignirent, les pas s'éloignèrent.

Le général se redressa, suspendu par ses mains crispées au rideau de damas ; il comprimait le plus horrible sanglot qui fût jamais sorti de la poitrine d'un père, abandonné à la fois par sa femme et par son fils...

Bientôt il entendit claquer la portière en fer du fiacre, puis la voix du cocher, puis le roulement de la lourde machine ébranla les vitres ; alors il s'élança dans sa chambre à coucher pour voir encore une fois tout ce qu'il avait aimé dans le monde ; mais le fiacre partit sans que la tête de Mercédès ou celle d'Albert eût paru à la portière, pour donner à la maison solitaire, pour donner au père et à l'époux abandonné le dernier regard, l'adieu et le regret, c'est-à-dire le pardon.

Aussi, au moment même où les roues du fiacre ébranlaient le pavé de la voûte, un coup de feu retentit, et une fumée sombre sortit par une des vitres

de cette fenêtre de la chambre à coucher, brisée par la force de l'explosion.

« Vous repentez-vous, au moins ? » dit une voix sombre et solennelle, qui fit dresser les cheveux sur la tête de Danglars.

Son regard affaibli essaya de distinguer les objets, et il vit derrière le bandit un homme enveloppé d'un manteau et perdu dans l'ombre d'un pilastre de pierre.

« De quoi faut-il que je me repente ? balbutia Danglars.

– Du mal que vous avez fait, dit la même voix.

– Oh ! oui, je me repens ! je me repens ! » s'écria Danglars.

« Alors je vous pardonne, dit l'homme en jetant son manteau et en faisant un pas pour se placer dans la lumière.

– Le comte de Monte-Cristo ! dit Danglars, plus pâle de terreur qu'il ne l'était, un instant auparavant, de faim et de misère.

– Vous vous trompez ; je ne suis pas le comte de Monte-Cristo.

– Et qui êtes-vous donc ?

– Je suis celui que vous avez vendu, livré, déshonoré ; je suis celui dont vous avez prostitué la fiancée ; je suis celui sur lequel vous avez marché pour vous hausser jusqu'à la fortune ; je suis celui dont vous avez fait mourir le père de faim, qui vous avait condamné à mourir de faim, et qui cependant vous pardonne, parce qu'il a besoin lui-même d'être pardonné : je suis Edmond Dantès ! »

Danglars ne poussa qu'un cri, et tomba prosterné.

« Relevez-vous, dit le comte, vous avez la vie sauve ; pareille fortune n'est pas arrivée à vos deux autres complices : l'un est fou, l'autre est mort ! Gardez les cinquante mille francs qui vous restent, je vous en fais

don ; quant à vos cinq millions volés aux hospices, ils leur sont déjà restitués par une main inconnue.

« Et maintenant, mangez et buvez; ce soir je vous fais mon hôte.

« Vampa, quand cet homme sera rassasié, il sera libre.
»

Danglars demeura prosterné tandis que le comte s'éloignait ; lorsqu'il releva la tête, il ne vit plus qu'une espèce d'ombre qui disparaissait dans le corridor, et devant laquelle s'inclinaient les bandits.

Comme l'avait ordonné le comte, Danglars fut servi par Vampa, qui lui fit apporter le meilleur vin et les plus beaux fruits de l'Italie, et qui, l'ayant fait monter dans sa chaise de poste, l'abandonna sur la route, adossé à un arbre.

Il y resta jusqu'au jour, ignorant où il était.

Au jour il s'aperçut qu'il était près d'un ruisseau : il avait soif, il se traîna jusqu'à lui.

En se baissant pour y boire, il s'aperçut que ses cheveux étaient devenus blancs.

A ce stade, quelques doutes préoccupants naissent en nous. Si Dumas avait été payé non pas à la ligne en plus mais à la ligne en moins, s'il avait fait court, *le Comte de Monte-Cristo* serait-il encore cette fantastique machine romanesque qu'il est ? S'il était abrégé, si la condamnation, la fuite, la découverte du trésor, la réapparition à Paris, la vengeance ou plutôt les vengeances en chaîne, se passaient en l'espace de deux cents ou trois cents pages, l'œuvre produirait-elle un effet identique, réussirait-elle à nous entraîner même là où, dans l'impatience de savoir, on saute les pages et les descriptions (on les saute, mais on sait qu'elles sont là, on accélère subjectivement tout en sachant que le temps narratif est objectivement dilaté) ? Ainsi, on découvre que les horribles intempérances stylistiques sont, certes, des « chevilles », mais qu'elles ont une valeur structurale, comme les barres de graphite dans les réacteurs nucléaires, ralentissant le rythme pour rendre nos

attentes plus lancinantes, nos prévisions plus hasardeuses. Le roman dumasien est une machine à produire de l'agonie, et ce n'est pas la qualité des rôles qui compte, c'est bien leur longueur.

Il s'agit d'une question de style, mais le style narratif n'a rien à voir avec le style poétique ou épistolaire. *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier est sans aucun doute mille fois mieux écrit que *le Comte de Monte-Cristo*, mais il alimente l'imagination et la sensibilité d'un petit nombre, il n'est pas immense comme *Monte-Cristo*, pas aussi homérique, il n'est pas destiné à nourrir avec une égale vigueur et une aussi longue durée l'imaginaire collectif. C'est *seulement* une œuvre d'art. *Monte-Cristo* au contraire nous dit que, si raconter est un art, les règles de cet art sont différentes de celles des autres genres littéraires. Et que peut-être on peut raconter, et faire de la grande narrativité, sans pour autant créer ce que la sensibilité moderne appelle une œuvre d'art.

Il est des épopées bancales, qui ne donnent point naissance à une œuvre parfaite mais à un fleuve boueux. Si elles n'obéissent pas aux règles de l'esthétique, elles satisfont en tout cas à la fonction fabulatrice, laquelle n'est pas aussi directement liée à la fonction esthétique. Décousues comme une série de mythes Bororo, pouvant sans doute être réécrites à la manière du cycle breton – il importe donc peu de savoir si, dans *le Comte de Monte-Cristo*, c'est la main de Dumas ou celle de Maquet qui domine.

Monte-Cristo est faux et menteur comme tous les mythes, vrais d'une vérité viscérale qui n'appartient qu'à eux. Capable de passionner même celui qui connaît les règles du roman populaire et sait parfaitement quand le narrateur prend aux tripes son public naïf.

Et l'on pressent que, si manipulation il y a, le geste manipulateur nous parle d'une certaine manière de la physiologie de nos tripes: ainsi, une grande machine à mensonges dit en quelque sorte le vrai.

1 Le texte, retraduit en français, donne ceci : « Il arracha machinalement, l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini, il s'adressa à un cactus, lequel, de caractère plus difficile, le piqua outrageusement. » (Nd.L.T.)

Grandeur et décadence du surhomme

Vathek

Vathek était d'aspect avenant et majestueux, mais lorsqu'il se mettait en colère, son regard devenait si terrible que tout être sur lequel il se posait pouvait en mourir foudroyé. William Beckford (qui, en bon Anglais, a coutume d'orner ses sombres évocations de plaisantes remarques), précise aussitôt que l'homme, afin de ne pas dépeupler le royaume, donnait rarement libre cours à sa fureur. Toutefois, l'auteur de Vathek n'affirme cela que pour tranquilliser son lecteur. Ensuite, sans lui laisser le temps de souffler, il l'entraîne en une sarabande d'abominations : rites sanguinaires dans une tour immense où sont immolés esclaves et serviteurs, massacres d'enfants innocents sous les yeux des parents, sacrifice de concubines jetées aux bêtes féroces, imams et mollahs bafoués et mis à mort, blasphème de Mahomet, trahison de l'hospitalité, commerce avec les démons, adoration du diable, culte du feu, marais qui exhalent des miasmes nourrissant des plantes vénéneuses, autour desquels une reine nue, suivie de deux épouvantables négresses et d'un chameau infernal, danse en invoquant les esprits, cavalcades orientales au faste satrapique, troupes d'eunuques et de nains, abysses, souterrains hantés de momies vivantes, cafards parlants, lentes théories d'âmes damnées se promenant, la main droite pressée sur le cœur qui brûle, pour l'éternité naturellement.

William Beckford écrit son roman vers 1782 et le publie en 1786, environ quinze ans après *le Château d'Otrante : histoire gothique* de Walpole, qui marque le début officiel du « gothic » ; par ailleurs, la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke, parue en 1756, avait donné naissance aux spéculations sur l'« horreur délectable » que procure l'art lorsqu'il met en jeu des phénomènes effroyables dépassant notre imagination. Ainsi, selon Burke (Vrin, 1990, p. 80) : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. [...] Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience. »

On le sait, les spéculations sur le sublime continuent avec la *Critique de la faculté de juger* de Kant et *Sur la jouissance procurée par*

les objets tragiques (*Ueber dem Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*) de Schiller, un essai datant de 1871; or Beckford avait déjà publié son *Vathek*, un livre appartenant donc, semble-t-il, davantage aux textes qui créent la culture d'une époque plutôt qu'à ceux qui la reflètent.

Toutefois, se borner à inscrire *Vathek* dans la veine du roman noir est insuffisant ; en outre, si l'idée du sublime excite l'imagination des artistes de ce temps-là, le livre de Beckford n'incarne que partiellement l'idéal du sublime esthétique (obtenu lorsque, entre la matière racontée et le lecteur, s'installe une sorte de hiatus, de distance apaisante due à la force du style). En revanche, on est fondé à penser que cette histoire de calife pécheur et damné participe moins des réflexions morales sur l'iniquité humaine que des propositions immorales et constitue – sous une forme déguisée – l'un des nombreux anti-évangiles prêchés au cours de ces décennies, comme par exemple les œuvres de Sade.

Car *Vathek* commet ses horribles crimes afin d'atteindre l'illumination; il pêche, mais en hommage, sinon à Dieu, du moins à un anti-Dieu : le délabrement des sens constitue pour lui un instrument de révélation et de pouvoir ; satanisme et saison en enfer mènent à la surhumanité... Aussi ce livre, plutôt que de s'inscrire dans la catégorie des romans d'horreur (*Vathek* au coude à coude avec *Ambrosio le Moine* ou *Schedoni* – auquel il est d'ailleurs lié par maints traits de caractère et de physionomie, y compris l'œil terrible), s'impose comme l'archétype de ces romans sataniques qui trouveront, un siècle plus tard, leur anthologie critique, véritable dictionnaire de poche, avec *Là-bas* de Huysmans (sous-tendu, bien sûr, par un catholicisme indispensable aux satanistes du romantisme finissant, alors que les satanistes libertins du XVIII^e préféraient, pour pécher en blasphémant, recourir aux religions orientales).

Ce n'est pas un hasard si le préfacier le plus affectueux et le plus attentionné d'une des nombreuses rééditions de ce texte (écrit en français) fut Mallarmé, enclin par les conditions historiques aux ballets blasphématoires et aux sadismes dont son époque assaisonnait la Chair, la Mort et le Diable. Si le poète apprécie le roman pour les « crimes vagues et inconnus, [...] les langueurs virginales » (et s'il jouit, entre les lignes, des figures d'éphèbes, des androgynes pervers et des chastetés forcées), l'excellent Beckford a réellement pratiqué avec désinvolture et constance les crimes racontés : les interrogations de ses biographes consistent à se demander si, en compagnie de tel beau jeune homme, il a péché contre la chair ou contre la religion – c'est-à-dire s'il l'a plié à ses désirs ou s'il l'a initié aux luxures cérébrales de la Messe Noire. Les

deux probablement, puisque, de son propre aveu, il organisait en son château de Fonthill des réunions très agréables qui dureraient plusieurs jours, où l'on ne sait pas très bien ce qui se passait mais où, paraît-il, on pouvait tout ressentir, et dont il reconnaît qu'elles lui ont inspiré son Vathek.

Une dernière remarque : le roman noir est né dans une Angleterre au plus fort de son industrialisation, comme une réaction fictionnelle à l'épouvantable vision des rangées de métiers à tisser et de filoirs mécaniques. Le roman noir (et avec lui toute forme de fantastique) revient à la mode aujourd'hui, immanquable corollaire de l'aversion envers notre société de consommation et de bien-être. Hélas, pour obtenir des illuminations du Diable, il faut que l'air du temps soit empreint de foi : et je ne crois pas que ce soit le cas.

Monte-Cristo

A l'heure où j'écris ces lignes, l'adaptation télévisée du *Comte de Monte-Cristo* en arrive à son deuxième épisode ; aussi voit-on fleurir des rééditions du roman sur lequel il me semble bon de revenir car il est beaucoup moins lu et moins connu qu'on ne le croit.

Il s'agit d'un texte important, non en raison du succès populaire qu'il eut, mais pour le climat « philosophique » qui le sous-tend, mis en évidence par Gramsci, lequel avait trouvé dans le *Comte de Monte-Cristo* (et dans le roman-feuilleton en général) les germes de cette figure du Surhomme que la philosophie allait inventer quelques années plus tard. Gramsci, sensible à Monte-Cristo, délaissait son ancêtre direct, le Rodolphe de Gerolstein des *Mystères de Paris*, modèle de Dumas (plus que modèle d'ailleurs, point de départ déterminant, le succès de Sue obligeant les autres écrivains à répéter ses stéréotypes) ; cela dit, il est certain que l'œuvre de Dumas fournit une théorie du Surhomme plus détaillée et plus systématique, offrant ainsi – insinuait Gramsci – des philosophèmes aux futurs prophètes diplômés de l'*Uebermensch*.

Il est impressionnant de voir comment l'artisan Dumas, tenant un thème romanesque autosuffisant (un innocent emprisonné puis libéré exécute sa Vengeance), déplace l'accent de la Vengeance à la Volonté de Pouvoir et de celle-ci à la Mission. En effet, Monte-Cristo, prêt à la vengeance grâce au trésor de l'abbé Faria, comprend qu'il n'est plus seulement un vengeur mais un justicier car il possède la liberté et l'absence de déterminations : « Je suis le roi de la création : je me plais dans un endroit j'y reste; je m'ennuie je pars; je

suis libre comme l'oiseau, j'ai des ailes comme lui; [...] Puis j'ai ma justice à moi [...] Ah ! si vous aviez goûté de ma vie, vous n'en voudriez plus d'autre, et vous ne rentreriez jamais dans le monde, à moins que vous n'eussiez quelque grand projet à y accomplir ! » Aussi le précurseur de Zarathoustra se met-il à ourdir ses punitions, goûtant au haschisch et chantant les louanges de la liberté de l'esprit. Toutefois, à mesure que sa vengeance progresse et qu'il se dévoile à ses ennemis, un doute l'assaille : le vengeur peut-il fonder ses actes et ses choix sur le fait d'être un Surhomme ? La différence entre Dumas et Nietzsche (s'il n'y en avait qu'une seule) tient tout entière en ceci : Nietzsche est historiquement mûr (il a la force spéculative) pour rompre les ponts avec les justifications transcendantes, coûte que coûte (au risque du bannissement) ; Dumas est dépourvu de cette force spéculative et très soucieux de vendre son produit : d'autre part, en raison de l'Esprit du Temps, il ne sait plus comment le situer. Alors, le Surhomme deviendra un envoyé du Seigneur.

La transformation s'opère au chapitre 48, au cours d'un dialogue entre Monte-Cristo et Villefort, le magistrat qui le fit enfermer au château d'If. Le comte expose sa philosophie de la supériorité, conteste le pouvoir des lois au profit du choix individuel qui en brise les liens, raisonne avec froideur sur sa propre image, et soudain, pour tenir tête aux objections de Villefort, il tire de sa manche l'atout de la Mission Divine. Il existe des « hommes que Dieu a mis au-dessus des titulaires, des ministres et des rois, en leur donnant une mission à poursuivre au lieu d'une place à remplir. [...] Je suis un de ces êtres exceptionnels, oui, monsieur, et je crois que, jusqu'à ce jour, aucun homme ne s'est trouvé dans une position semblable à la mienne ». Quelques centaines de pages plus loin, le jeune Morrel, foudroyé par sa puissance et sa bonté, le reconnaît : « Etes-vous plus qu'un homme ? Etes-vous un ange ? » Monte-Cristo est un ange, c'est l'envoyé de Dieu. A la fin de son entreprise, il doute, craignant d'avoir été un prévaricateur, puis il trouve enfin le manuscrit secret de l'abbé Faria et en lit l'épigraphe : « Tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le Seigneur. » « Ah ! [...], voilà la réponse! merci, mon père, merci ! » s'écrie le comte. Il en est tellement satisfait que, après avoir édifié le lecteur (il n'existe pas de surhommes qui ne soient des sous-dieux), il s'autorise à enfreindre la règle de chasteté arrogante que la vengeance lui avait imposée : heureux, il vogue vers des rivages inconnus, aux côtés d'une femme qui l'aimait en silence, et il redevient homme afin de ne pas déranger les acheteurs du feuilleton.

Rocambole Quand, en 1854, le vicomte Pierre Alexis Ponson du Terrail publiait le premier volume de *Rocambole*, Eugène Sue, exilé en Suisse, s'acheminait vers la mort, malade et déçu. Aujourd'hui, le lecteur dispose simultanément de ces best-sellers du feuilleton, et d'Artagnan, le Maître d'École, Vautrin, Juve ou Rocambole se fondent, aux yeux du pèlerin hâtif, en une unique grande kermesse faite de fils naturels, de poisons exotiques et de duchesses repenties. Pourtant, le panorama de la littérature populaire du siècle dernier est beaucoup plus nuancé qu'on ne le croit.

En 1850, tandis que les romans sociaux de Sue et les romans historiques de Dumas faisaient fureur, la Seconde République adoptait la loi Riancey, qui taxait les journaux publiant un feuilleton; ce texte assassin condamnait pratiquement à mort le genre mais, en même temps, il démontrait, dans sa violence réactionnaire, un fait irréfutable : le roman-feuilleton de la première moitié du XIX^e siècle remplissait vaille que vaille une fonction démocratique. La loi Riancey marquait la fin d'une époque ; quand en 1851 Louis-Napoléon instaura la dictature personnelle sous l'étiquette de l'Empire, Balzac était mort, Sue exilé. Le roman-feuilleton entamait sa seconde vie, et le vicomte Ponson du Terrail apparaissait comme le maître de cet art du sensationnel pour le sensationnel enfin dépouillé de toute illusion idéologique. Si Eugène Sue avait mis plus de mille pages pour mener à bien une agnition (Rodolphe de Gerolstein découvre que Fleur-de-Marie est sa fille), Ponson du Terrail ménage dans *le Forgeron de la Cour-Dieu* plus de vingt-six agnitions en quelque trois cents pages. Si Dumas avait peiné sur plusieurs chapitres avant que Milady ne verse au calice de Constance la poudre mortelle du chaton de sa bague, Ponson du Terrail, toujours dans *le Forgeron*, orchestre douze morts par empoisonnement. En relisant la série des *Rocambole*, on a l'impression que Ponson du Terrail, en un seul volume, écrit en accéléré, à la manière d'un film de Charlot, des événements qui alimentaient auparavant une dizaine d'épisodes. Ainsi, dans *la Mort du sauvage*, Rocambole, en l'espace de quelques chapitres, étrangle sa mère adoptive, poignarde son amant Ventura et le sbire portugais Zampa, les précipitant ensuite au fond d'une cave inondée ; il balance du haut d'une falaise son maître Sir Andrew Williams, devenu une loque humaine, aveuglé et tatoué par les sauvages ; il simule la mort par apoplexie d'un serviteur imprudent en lui

plantant une épingle à chapeau dans la nuque ; il tente, sous les traits du vicomte de Chamery, d'épouser la très belle duchesse Conception de Sallandrea ; on l'attire dans une grotte, on le livre au bourreau (et au sbire Zampa, ressuscité), on le défigure à l'acide sulfurique et il finit au bain de Toulon à la place du vrai vicomte, lequel, naturellement, épouse la très belle duchesse.

Pour orchestrer ce crescendo (enthousiasmant à sa manière), Ponson du Terrail ne lésine pas ; il ne s'agit pas tant des phrases justement célèbres (« il avait les mains froides comme celles d'un serpent ») mais plutôt de l'emploi sans scrupules de tout l'attirail emprunté au feuilleton classique, dénaturé, arraché à son contexte d'origine.

Dans le premier volume de la série (*l'Héritage mystérieux*), le richissime Armand de Kergaz, qui consacre sa vie à punir les crimes et à secourir les malheureux, semble la copie conforme (jusqu'à certaines répliques identiques) du Rodolphe des *Mystères de Paris*. Quant au diabolique Sir Andrew Williams, il lance à Paris endormi un défi qui reprend le *A nous deux maintenant!* de Rastignac. Si ce n'est que les références sont vidées de la moindre substance idéologique. Il y avait chez Sue l'identification des Francs à la classe des oppresseurs et des Gaulois à la classe ouvrière opprimée (due à une tradition sociologique conservatrice utilisée à des fins progressistes) ; chez Ponson du Terrail, cette opposition que l'on retrouve sert à vanter l'aristocratique beauté de Jeanne de Balder, immunisée, dans sa pureté franque, contre toute contamination gauloise.

Quelques années de dictature napoléonienne ont suffi à tuer un genre, un art oratoire rudimentaire mais efficace. Ponson du Terrail se délecte lui aussi de notations sociales, ainsi qu'en témoigne cet impayable passage tiré des *Misères de Londres* : « A l'angle sud-est de Wellclose Square est une ruelle qui n'a pas trois mètres de large. Vers le milieu est un théâtre. Mais un théâtre comme on n'en voit jamais peut-être, un théâtre où les premières loges se louent douze sous, et le parterre un penny. Le jeune premier est un nègre ; on fume et on boit pendant le spectacle. Les prostituées qui se tiennent au balcon sont pieds nus ; le parterre est composé de voleurs. »

Le roman populaire a cessé d'être l'accusateur de la société pour vendre de la sensation en jouant sur une société fictive, pure fiction narrative. Quand les surréalistes et Cocteau exulteront devant les aventures de Rocambole ou Fantômas, de Sue ou Dumas, ils en oublieront l'abîme qui existait entre les deux saisons du roman populaire. En bons esthètes, leur amour sera œcuménique, tout

comme le sera la haine des moralistes ennemis de la littérature de masse.

Richelieu Les Trois *Mousquetaires* sont une grande galerie de portraits du XVII^e, cela est indéniable. Que ces portraits décrivent des individus inédits, cela est discutable. Même les deux personnages apparemment les plus dotés de caractère, Athos et Milady, sont mémorables parce qu'on nous les a déjà racontés à maintes reprises, dès le roman gothique : ils sont « le beau ténébreux » et « la belle dame sans merci ».

Quant à Aramis, il ne serait pas grand-chose lui non plus, si on le jugeait à l'aune d'une psychologie classique : petit abbé pré-dix-huitième sentant à la fois les draps défaits et l'encens, il apparaît dans le premier tome comme un fat se livrant à des jeux d'alcôve, repoussant sa vocation entre un duel et un billet parfumé ; il se rachètera dans *Vingt Ans après* où il mène avec une sagesse toute diplomatique les contacts entre les Anglais et la Fronde, pour devenir carrément général des jésuites dans le *Vicomte de Bragelonne*, mais en reproduisant trop explicitement (fût-ce en positif) ce monsieur Rodin du *Juif errant* de Sue, qui le précède de quatre ans.

Pourtant, la froideur et l'égotisme avec lesquels Aramis traverse cette saga en n'obéissant jamais qu'à sa propre vocation d'intrigant devraient éveiller quelques soupçons. D'Artagnan est inconstant : il pourrait tenir le Cardinal quand il lui jette sur la table le sauf-conduit de Milady (« C'est par mon ordre et pour le bien de l'Etat que le porteur du présent *a* fait ce qu'il *a* fait »), mais quand ce dernier lui signe le brevet de lieutenant, il tombe à ses pieds en s'exclamant : « Monseigneur, [...] ma vie est à vous ! » Athos, si imperméable aux passions, cède en réalité à tous les chantages du cœur, du déchirement de la trahison aux langueurs de l'amour paternel. Porthos est esclave de sa vanité et de sa générosité et, à la fin, il s'abandonne à une mort bovine et héroïque. Le caractère intangible et énigmatique d'Aramis, sans aucun doute le moins « humain » des mousquetaires, tient en revanche à sa fonction structurelle dans la trilogie : une histoire qui oppose l'Aventure à la Raison d'État, avec la victoire de cette dernière – ce qui est très dix-septième. Et une histoire qui se déroule entre deux figures clés dont l'une est la préfiguration de l'autre : Richelieu et Aramis.

Car le vrai grand protagoniste des *Trois Mousquetaires*, c'est

Richelieu ; c'est à lui que font pendant les mousquetaires comme expression du goût individuel de l'aventure et de la généreuse inconséquence. Et si les trois gaillards sont l'imagination picaresque à l'état pur, Dumas eut l'intuition que, à l'âge moderne en pleine maturation, l'esprit picaresque devait se heurter à l'esprit de pouvoir.

Tel est Richelieu, très humain dans son inhumanité, vainqueur moral des Trois Mousquetaires, parce qu'il faut beaucoup de talent pour commencer dans la peau du méchant et finir sous la bénédiction des lecteurs fascinés qui murmurent en larmes : « Quel homme ! » ; un sentiment partagé par les mousquetaires eux-mêmes, qui regrettent au cours des épisodes suivants l'époque révolue du Grand Homme. Les deux autres volumes souffrent effectivement du manque de cette dimension baroque du pouvoir : les frondeurs sont de pauvres malheureux, Mazarin est un tricheur à la petite semaine, Louis XIV un imbécile et Fouquet un sbire intelligent, le problème étant que la période ne permet plus au Pouvoir de s'incarner dans un héros charismatique. Dans un monde relevant désormais du XVIII^e, Aramis est le seul à comprendre la leçon et à se présenter en homme de pouvoir, comme l'unique véritable interprète génial de la Raison d'État, de la conspiration, du jeu entre pouvoir symbolique et pouvoir réel. Il est le seul à quitter la dimension picaresque de ses compagnons, entrant de plain-pied dans la comédie ou la tragédie bourgeoise, frais et dispos pour rencontrer à armes égales Rastignac et Vautrin.

Bragelonne

Au risque d'être accusé de snobisme, maintenant que tout le monde en Italie redécouvre *les Trois Mousquetaires* grâce à la réédition d'Einaudi, moi je reviens au *Vicomte de Bragelonne*. J'y reviens poussé par un antique remords, car si j'ai maintes fois relu le premier roman de la trilogie et *Vingt Ans après*, je n'ai pas retouché au *Vicomte* depuis mon adolescence : à l'époque, je m'étais prodigieusement ennuyé à la lecture des interminables amours de Louis XIV avec La Vallière, terriblement déçu par l'absence de rythme, de coups de théâtre auxquels les quatre inséparables m'avaient habitué précédemment. Hélas, aujourd'hui encore, *le Vicomte de Bragelonne* continue de m'apparaître comme un grand mauvais livre. Là où *les Mousquetaires* se jouaient entièrement sur le fil d'une intrigue sans pause ni bavure, et où les faits s'enchaînaient

de la façon que l'on sait, *le Vicomte de Bragelonne* avance par à-coups et soubresauts comme un vieux phono qui tournerait tantôt à trente-trois tantôt à soixante-dix-huit tours, exécutant soit une symphonie rossinienne soit une sorte d'« organum » de l'École de Notre-Dame, avec une basse qui tiendrait soixante-dix-huit mesures sur une seule note. Raoul entre en scène au côté de sa La Vallière, puis Raoul disparaît, d'Artagnan et Athos se relaient pour réinstaller sur le trône Charles II d'Angleterre ; Mazarin meurt, commence un solo de Louis XIV qui fait une répétition générale de « l'État c'est moi », avant que n'éclate une sombre affaire où Fouquet, entravé par Colbert mais aidé d'Aramis et Porthos, fortifie une île de Bretagne pour des raisons qui resteront floues jusqu'à la fin. Ensuite, les quatre magnifiques s'éclipsent, réduits au rôle de comparses occasionnels, et débute une interminable histoire d'escarmouches amoureuses entre le roi, son frère, sa belle-sœur, La Vallière et l'ombre naissante de la Montespan, qui, entre billets doux, vexations et ragots, occupe plus de la moitié de l'énorme roman. Enfin, une petite bombe explose, Aramis revient en scène sous les traits du général secret des jésuites, permettant à Dumas, de toute évidence très las, de reprendre cinq ans plus tard (nous sommes en 1850) une idée déjà développée par Eugène Sue en 1845 dans *le Juif errant* avec la figure du perfide monsieur Rodin, prédécesseur incroyablement mauvais du père Arrupe. En tant que général de l'ordre, Aramis monte le coup du sosie de Louis XIV – encore un beau sujet gaspillé, le Masque de Fer ou les secrets de la Bastille –, entreprise diabolique qui échoue d'une manière narrativement puérile et misérable. Jusqu'au moment où, aux dernières pages, Dumas, sans doute pressé par les événements, jette à la mer le Masque de Fer et la jeune La Vallière, envoie à la mort Raoul de Bragelonne en Tunisie, fait mourir de crève-cœur Athos, ensevelit Porthos sous une galerie minée, mande d'Artagnan s'emparer de quelques villes dans la guerre de succession espagnole, avant de lui décerner en quatre lignes un bâton de maréchal et un boulet de canon en pleine poitrine qui l'expédie directement au paradis des héros.

Si toute machine narrative a sa structure, *le Vicomte* paraît ne pas en avoir et échapper à la moindre tentative de définition. C'est un roman-feuilleton qui semble vaincu par les dures nécessités de son propre marché et Dumas fait figure d'un artisan qui fournit semaine après semaine quelque chose n'ayant aucun rapport structurel avec ce qui précède. Aussi serait-il bon d'écouter les conseils de ceux qui recommandent de ne pas analyser avec des méthodes littéraires des phénomènes qui ne sont pas « littéraires ».

Or il s'agit là d'une tentation aristocratique et dangereuse ; en effet, dans le creuset du roman populaire – et celui du XIX^e est capital car en lui se dessinent ces mêmes motifs qui, développés d'un point de vue industriel, fonctionnent aujourd'hui encore pour la production du divertissement préfabriqué –, tout a une loi, rien ne naît au hasard : les désirs du public et la structure du marché interagissent avec les traditions de l'intrigue, donnant vie à une « forme » qu'il est nécessaire de définir.

L'erreur consiste probablement à chercher dans *le Vicomte de Bragelonne* la suprématie de l'action, élément réputé indispensable au roman-feuilleton : or, il n'y a pas d'action, elle y est accessoire et n'a donc ni structure propre, ni courbe, ni rythme. Ici (avec les soliloques de d'Artagnan ou les interminables conversations entre le roi et ses courtisans), c'est le triomphe du potinage. Le public y trouvait la répétition minutieuse et impitoyable des événements privés, des moindres fluctuations de la Bourse, des médisances lancées contre certains modèles suprêmes de comportement, contre les figures de « stars » du passé. Le feuilleton (en ce cas) offrait au lecteur ce qu'offre aujourd'hui un hebdo spécialisé dans les indiscretions sur les vedettes de cinéma ou les aventures morganatiques des ultimes familles régnantes ou abdicataires.

La civilisation du roman connaissait déjà cet artifice : ainsi, dans *Moll Flanders*, les nouvelles aventures, les nouveaux enfants mis au monde n'ont aucun lien avec ce qui précède. La curiosité du lecteur est titillée et renouvelée librement, pas à pas. Si les lois de l'intrigue dominent les trois quarts de la narrativité populaire (films compris) – et il sera bon de les étudier, ce que l'on commence à faire d'ailleurs –, la notion de « potinage aléatoire » reste une catégorie à approfondir, car il s'agit d'une structure romanesque qui vaut bien l'autre, par son importance et son efficacité. Ici aussi, il ne serait pas inutile de chercher dans l'âge d'or du roman populaire, au siècle du triomphe de l'industrie narrative, les ressorts d'une rhétorique pouvant être codifiée.

Arsène Lupin Sur Arsène Lupin, gentleman cambrioleur, pèsent trois équivoques : linguistique, cinématographique et idéologique. La première est due à la traduction italienne le disant *ladro gentiluomo*, gentleman voleur, d'où l'image traditionnelle du grand seigneur en frac et haut-de-forme, monocle et gants blancs, qui, avec des gestes presque imperceptibles, escamote ici un diamant, là un inestimable

collier de perles, là encore une émeraude maudite, le reste n'étant que fêtes, bals, baisemains, portes à tambour des Grands Hôtels. Le français le veut « gentleman cambrioleur », *cambrioleur* signifiant plutôt casseur, monte-en-l'air, individu louche qui pénètre chez les gens avec des échelles, des marteaux pneumatiques, des pieds-de-biche, des pincemonseigneur, une bande de voyous bien organisés, avec le guetteur, l'informateur, le camion de déménagement pour transporter, selon les cas, un appartement tout entier, les meubles, les tableaux ou le frigo. Un rien vulgaire ce portrait, et pourtant Lupin est exactement cela, un chef de bande qui soudoie des gibiers de potence et, s'il le désire, dévalise un château de fond en comble en l'espace d'une nuit.

L'équivoque cinématographique est due aux différentes interprétations qui ont été faites de Lupin, dont celle de Robert Lamoureux, ex-chansonnier, brave garçon, un peu hilare un peu moqueur, qui s'en sort toujours bien, s'amuse, *etc.* Or, Lupin est un personnage beaucoup plus complexe, et surtout il ne s'en tire pas toujours : il finit en prison, se fait pincer comme un bleu par amour ou par galanterie, pâlit quand il voit son ennemi juré Herlock Sholmes, perd son sang-froid, sue à grosses gouttes et, en fin de compte, il connaît un destin tragique (presque à la manière des personnages de Chandler ou Hammett) car lorsqu'il est amoureux, la femme meurt ; malheur à qui aime Lupin.

L'équivoque idéologique est due à l'image de Robin des Bois, le gentil voleur qui détrouse les riches pour donner aux pauvres ; Lupin, lui, vole les riches qu'il méprise non parce qu'ils sont trop riches, mais parce qu'ils le sont trop peu et n'ont pas son talent à devenir plus riche qu'eux ; Lupin n'entend pas redistribuer la richesse, il veut accumuler le pouvoir, comme tout gentilhomme qui se respecte. Robin des Bois mangeait du pain et du fromage de chèvre avec ses joyeux compagnons de la forêt, Lupin, lui, vise beaucoup plus haut, ainsi que l'atteste la fin de *l'Aiguille creuse* :

« Roi du monde, oui, voilà la vérité ! De cette pointe d'Aiguille, je dominais l'univers ! Je le tenais dans mes griffes comme une proie ! Soulève la tiare de Saïtapharnès, Beautrelet... Tu vois ce double appareil téléphonique... A droite, c'est la communication avec Paris – ligne spéciale. A gauche, avec Londres – ligne spéciale. Par Londres j'ai l'Amérique, j'ai l'Asie, j'ai

l'Australie ! Dans tous ces pays, des comptoirs, des agents de vente, des rabatteurs, des indicateurs. C'est le trafic international. C'est le grand marché de l'art et de l'antiquité, la foire du monde. »

Soyons francs, ce n'est pas Raffles, c'est Lucky Luciano, Andreotti, Liggio, Kissinger, Brejnev, Nixon, Al Capone réunis. C'est un personnage politique.

Telles sont, entre autres, les considérations qui viennent à l'esprit en revisitant Lupin grâce à la réédition italienne de Sonzogno, comprenant les trois premiers romans, les suivants étant à paraître bientôt. Tel est le sort – et le mérite – de ce que les Américains appellent la *nostalgia press* : d'un côté, elle nous restitue les héros et les mythes de notre enfance, industrie de la fable retrouvée pour quadragénaires désireux de « refaire Proust sur artifice » ; mais d'un autre côté, elle permet au lecteur avisé une approche critique et fournit les éléments amenant à retrouver, sous le document d'une époque, l'époque elle-même et ses replis ainsi que – disons-le – les venins que l'enfance nous avait inoculés, sans nous mithridatiser.

Alors, qui donc est Lupin et que signifie le relire aujourd'hui ? Ses extraordinaires aventures commencent en 1904, inaugurant ce que l'on a appelé la troisième phase du roman-feuilleton. Pour mémoire, la première, née au milieu du siècle dernier avec Eugène Sue, Dumas et les autres, était « démocrate sociale ». Avec un apparent manque d'engagement et une volonté délibérée de divertir, le feuilleton première version entendait décrire la vie des classes inférieures, les conflits de pouvoir au sein de la société, les contradictions économiques. C'est là, rappelons-le, que Gramsci situe l'origine du Surhomme, lequel n'est pas encore celui de Nietzsche mais plutôt un personnage aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée. Le prince Rodolphe et le comte de Monte-Cristo en sont les représentants types. Le Surhomme de feuilleton prend conscience que le riche prévarique sur le dos du pauvre, que le pouvoir se fonde sur la fraude, mais il n'en devient pas pour autant un prophète de la lutte des classes, à l'image de Marx, et n'aspire donc pas à la subversion de l'ordre social. Simplement, il superpose sa propre justice à la justice commune, il détruit les méchants, récompense les bons et rétablit l'harmonie perdue. En ce

sens, le roman populaire démocratique n'est pas révolutionnaire, il est caritatif, consolant ses lecteurs par l'image d'une justice fabuleuse ; toutefois, il met à nu certains problèmes et, s'il n'offre pas de solutions acceptables, du moins trace-t-il des analyses réalistes.

La seconde moitié du XIX^e, avec l'échec des premiers mouvements socialistes et la tragédie de la Commune de Paris, voit naître la deuxième phase du feuilleton. C'est l'époque des Richepin, Xavier de Montépin, Carolina Invernizio et consorts. Si les ingrédients restent les mêmes – comtesses coupables, enfants abandonnés, reconnaissances théâtrales, assassins impitoyables –, le fond idéologique diffère : il s'agit de romans de « la loi et de l'ordre », les protagonistes sont les représentants de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, dont les vertus sont récompensées à la fin par une police efficace et magnanime (on est loin de Balzac qui nous montrait la ténuité de la frontière entre l'ex-forçat, l'indicateur et le commissaire). En d'autres mots, le roman-feuilleton est hypocrite, plein d'un bon sens obtus, bien-pensant, aristocratique, nationaliste, impérialiste, antisémite au besoin. Quant à l'invention, elle est maigre, les schémas restant ceux de Sue et Dumas. Même le personnage le plus significatif de cette période, Rocambole, n'apporte aucune innovation. La glorification du malfrat prévaut un moment, mais notre héros ne tarde pas à être reconquis par la vertu. Il adopte les méthodes du surhomme vengeur de la première phase, à cette différence près que ses idéaux sont étriqués, il ne menace en rien l'équilibre social existant, se contentant de résoudre les petits problèmes des grandes familles.

Le siècle naissant amène de nouveaux éléments, dont les plus représentatifs sont Fantômas et Arsène Lupin. On a beaucoup écrit sur la première saga, dont la caractéristique principale est le triomphe du crime, la sympathie du public allant à l'assassin impuni, sadique, impitoyable, et non à la police réduite au rang pathétique et dérisoire de la vertu inefficace. Reste à savoir ce qu'évoque Fantômas. Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il est devenu le favori des surréalistes. En dehors de conditions sociales bien précises, il représente l'irruption de l'irrationnel, faisant du Grand-Guignol l'antichambre du Théâtre de la cruauté. Fascinant comme le parapluie de Lautréamont sur une table de dissection, Fantômas régale d'une joie esthétique les inconditionnels de l'acte gratuit, de l'écriture automatique, de la paranoïa critique. Quant au grand public, il se met à apprécier dans l'Insaissable ce qu'offriront, une fois révolue l'époque rationaliste et légaliste du roman policier académique, les polars d'action de l'après-guerre et

les « westerns spaghetti » : la satisfaction – pas totalement pacifique et, par conséquent, d'autant plus excitante – de prendre le parti du méchant.

Dans cette atmosphère, Arsène Lupin se présente en apparence comme le pendant grand-bourgeois de Fantômas : hors-la-loi mais sans cruauté, voleur mais avec grâce, dépourvu de scrupules mais riche de sentiments humains, ridiculisant la police mais avec élégance, dévalisant les nantis mais sans effusion de sang, il n'a aucun contact avec le monde interlope des apaches et des gigolettes et fréquente le Grand Hôtel, celui-là même où Fred Astaire et Ginger Rogers danseront plus tard dans une débauche d'organdi et de claquettes. Or, les choses ne sont pas aussi simples et n'expliquent pas le succès qu'il connut en son temps. Dans la préface à la nouvelle édition des aventures de Lupin, Oreste del Buono affirme que le journaliste Maurice Leblanc, loin d'être un écrivain, s'amuse à imiter Maupassant ou Flaubert, bref, qu'il sait écrire. Nous ajouterons à cela que ses histoires sont élaborées avec un certain goût stratégique. En les lisant toutes à la suite, on s'aperçoit qu'au centre de chaque roman il y a une situation spatiale (un lieu secret) ne pouvant être trouvée que grâce à une reconstruction de la mémoire : un jeu espace-temps où le temps fournit la clé de l'espace, lequel, une fois identifié, dévoile le nœud temporel. Ce jeu n'est pas fortuit puisqu'il revient de manière récurrente dans l'œuvre de Leblanc, et d'une certaine manière il est le reflet des problèmes de la littérature de l'époque.

Mais ce n'est pas pour cela que Lupin séduit tant ses contemporains. La vraie raison, c'est que Maurice Leblanc (par calcul ou par absorption inconsciente de l'air du temps) fait de son gentleman cambrioleur l'incarnation du héros français, le représentant d'une énergie, d'un élan vital, d'un goût pour l'action associé à un respect de la tradition. Autrement dit, on retrouve chez Arsène Lupin, de façon très évidente, plusieurs théories : Sorel (l'énergie créatrice, la polémique contre la bonasserie et la stupidité de la bourgeoisie, la construction volontariste d'un Mythe), Bergson (un « élan vital » interprété du point de vue du surhomme et inspiré, justement, de Sorel), ou encore Maurras (la condamnation de l'accumulation de l'Argent, un certain sens mystique de la tradition française – cf. la fin de *L'Aiguille creuse*).

Lupin organise le crime, bafoue la police, pille des fortunes, les dilapide et, en toute innocence, se lance vers de nouvelles aventures non par soif de justice ou appât du gain mais par désir de puissance, pour déployer d'une manière extrêmement narcissique ses sources d'énergie : « Il y a des moments où ma puissance me tourne la tête.

Je suis ivre de force et d'autorité... », s'écrie-t-il dans *l'Aiguille creuse*, alors qu'il s'apprête, en mégalomane, à léguer à la France des trésors qui appartinrent à César, Charlemagne, Louis XIV, ainsi que le secret d'une immense base militaire réputée imprenable, que le pays a perdue (une fois que, mais Lupin n'ose le dire, la monarchie a cédé devant la vile révolution – et là c'est Maurras qui parle à travers lui).

Nous n'évoquerons point les romans de la période de guerre comme *le Triangle d'or*, avec cette relation raciste entre un capitaine français et un Sénégalais chien fidèle; ni l'éloge nationaliste du combattant mutilé, digne donc de conquérir la femme aimée. Mais il est singulier qu'à la fin des *Dents du tigre* Lupin dise de lui : « Cambrioleur? Je l'avoue. Escroc? Je ne le nie pas. [...] Mais il fut aussi bien autre chose que cela. Et s'il amusa la galerie par son adresse et son ingéniosité, c'est par les autres choses qu'il les passionna. [...] On s'enthousiasmait pour son courage, pour son audace, son esprit d'aventure, son mépris du danger, son sang-froid, sa clairvoyance, sa bonne humeur, le gaspillage précieux de son énergie, toutes qualités qui brillèrent à une époque où, précisément, s'exaltaient les vertus les plus actives de notre race, l'époque héroïque de l'automobile et de l'aéroplane, l'époque qui précéda la Grande Guerre. » Si nous résistons à la tentation de considérer ce portrait comme l'apologie de *l'ardito* fascisto-marinettien, on ne peut manquer d'y voir, réduit et vulgarisé, celle du héros dannunzien. D'autant que le texte cité s'achève sur une phrase plus que relative : « Soyons indulgents à nos professeurs d'énergie... » Et ce ne sont pas là des pages exceptionnelles, l'œuvre de Leblanc en regorge : « Elle le vit plus grand qu'il n'était et plus puissant, mieux doué que tous les hommes qu'elle avait connus, armé d'un esprit plus subtil, d'un regard plus aigu, de moyens d'action plus divers. Elle s'inclina devant cette volonté implacable et devant cette énergie qu'aucune considération ne pouvait fléchir. [...] Pour la première fois, il prit conscience de l'ascendant qu'il exerçait sur les autres, et de la puissance vraiment extraordinaire avec laquelle il imposait ses décisions » (*la Comtesse de Cagliostro*). La liste est loin d'être exhaustive, au point que l'on est en droit de se demander si le « *noi tireremo* » ou le « Dieu seul pourra plier notre volonté, les hommes et les choses jamais » ne viennent pas de là. Car non seulement le Duce lisait les romans populaires, mais il les écrivait. Cela dit, il est inutile de se lancer dans une philologie-fiction, les racines sont les mêmes : une philosophie de l'énergie et de l'action qui reprend pour le compte de la petite bourgeoisie un Nietzsche mal digéré, au temps du grand orgueil impérialiste d'une France déchirée entre Jaurès et l'Action française. Nous n'irons pas jusqu'à dire que

Leblanc fut un idéologue traditionaliste, tout au plus était-il un artisan sensible, habile à deviner la nourriture dont son public bourgeois aimait à se repaître. Aujourd'hui, ses aventures ont perdu ces connotations datées pour devenir un simple divertissement policier.

Il n'est cependant pas vain de les lire comme document d'une époque et de s'apercevoir que, si Lupin fut un tant soit peu bon, ce n'est pas parce qu'il était cambrioleur, mais « gentleman ».

Tarzan

Comme nous le rappelle Francis Lacassin¹, en cinquante-huit années de vie littéraire (mais en quatre-vingt-deux ans d'existence du point de vue de l'état civil, puisque l'auteur fait naître son personnage en 1888), Tarzan a donné lieu à 22 romans traduits en 56 langues (dont le braille et l'esperanto), tirés à environ 20 millions d'exemplaires ; depuis 1918, on en a fait 35 adaptations au cinéma, sans compter les innombrables falsifications, plagats et autres parodies ; depuis 1929, il s'est incarné en à peu près 15 000 bandes dessinées qui, rien qu'aux États-Unis, sont publiées par 212 quotidiens au rythme de 15 millions d'exemplaires par jour. Le retour de flamme qui intéresse aujourd'hui les cols alpins, le Massif central et l'Ile-de-France nous confirme dans l'idée que les éléments de ce succès subsistent d'une manière ou d'une autre. Sous le « Business Tarzan », il doit bien y avoir quelque chose de mythique : Tarzan satisfait et a satisfait des exigences profondes, il soutient ou a soutenu certaines valeurs. Lesquelles? Le mythe de Tarzan a suscité toute une littérature, souvent hagiographique, parfois follement « fan », avec des études d'une invraisemblable précision sur la biographie du personnage ou la localisation de ses voyages. Mais c'est en France que sont sorties les contributions les plus curieuses du point de vue d'une critique des mœurs.

Si l'on établit la fiche mythologique de Tarzan, on discerne dans le personnage plusieurs influences idéologiques superposées.

La première est celle de Rousseau : Tarzan ou le retour à la nature. Le thème n'était pas nouveau, il se référait au Mowgli de Kipling, lequel reprenait les rapports ethnographiques sur les enfants-loups et les petits d'homme abandonnés à la naissance et élevés par des animaux. La force et la pureté du contact avec les plantes et l'eau, les phénomènes atmosphériques, la viande crue, les animaux, *etc.* Tout y est, si ce n'est que ces éléments se combinent à la version anglo-saxonne du retour rousseauiste, anticipé par Defoe et son Robinson Crusoé, lequel revient à la nature mais la modifie en réinventant la civilisation. Puis, le positivisme français détruira carrément le filon rousseauiste avec *l'Ile mystérieuse* de Jules Verne, où l'ingénieur Cyrus Smith transforme l'île sauvage en une sorte d'école polytechnique, allant jusqu'à fabriquer de la nitroglycérine avec un talent de bricoleur poussé à l'extrême. Tarzan n'égale pas Robinson Crusoé, mais il apprend vite à lire et à écrire et règne

immédiatement sur le milieu des singes (nature) grâce à un apport culturel : un couteau. Tarzan et son couteau, c'est déjà un bout de civilisation contre la nature inviolée des singes qui l'élèvent et que, pour tout remerciement, il va dominer et soumettre à ses quatre volontés.

On retrouve ce mythe, et toute sa contradiction, dans un film récent, *Un homme nommé Cheval*, où le Tarzan de service (comme par hasard, c'est un lord anglais à l'instar de notre héros) s'éprend de la civilisation sauvage qui l'a assimilé de force, mais il en émerge car il possède certaines techniques qui le rendent plus habile : ainsi, il vainc la tribu ennemie en regroupant ses archers en rangs successifs, les premiers à genoux, les autres debout, les faisant tirer par vagues échelonnées, selon la tactique de Condé à la bataille de Rocroi. Alors, Rousseau d'accord, muni toutefois de quelques atouts technologiques. Ce mythe revu et corrigé à l'américaine inclut en outre le thème du « fardeau de l'homme blanc » que l'on a chez Kipling. Tarzan redécouvre la nature, mais il est investi d'une mission de civilisation ou de « haute police ». En ce sens, il est frère de l'homme masqué dit « le Fantôme » vivant parmi les Pygmées afin d'apporter ordre et justice à la jungle. Tarzan, c'est l'avant-garde des « gendarmes du monde » : toutes les cinq minutes il franchit son Mékong pour aller séparer deux groupes en conflit (au choix, des singes, des Vietnamiens, des Noirs ou des Cambodgiens).

Il apporte lui aussi la civilisation à sa manière : il tient en respect les créatures sauvages, sans pour autant leur communiquer sa science, sinon d'une façon fragmentaire et en cas de nécessité. A l'image du colon qui apprend à l'indigène à porter des chaussures ou à faire de la bicyclette tout en se gardant de l'envoyer à l'université, enseignant comment travailler mais pas comment accumuler le capital.

S'éloignant périodiquement du monde sauvage, Tarzan a une lointaine parenté avec Lawrence d'Arabie, à ceci près que lui, Tarzan, ne couche pas avec les singes. Quoi qu'il en soit, Lacassin souligne la composante homosexuelle du mythe : Tarzan n'a une famille fixe que dans les films ciné et télé tournés par la suite ; les romans et les BD le représentent atteint du syndrome de Parsifal. A travers les mondes perdus, les villes secrètes ou les royaumes du passé, il croise de belles jeunes filles, des reines vêtues comme dans *Flash Gordon* qui cherchent à le circonvenir, à le cajoler : il reste impassible, il a une mission à accomplir. Mais – observe Lacassin – dès qu'il peut êtreindre dans l'emphase de la lutte un autre corps nu, viril, il s'en donne à cœur joie.

Alors, la lutte comme substitut de l'accouplement ? Les BD, et surtout les meilleures, celles de Hogarth, font de la musculature de Tarzan le sujet même du dessin, s'apparentant à de véritables manuels d'anatomie. Au cinéma, Johnny Weissmuller plongeant de trente mètres de haut ou se cambrant à la manière d'Apollon rappelle les couvertures de ces magazines pour culturistes forts et vigoureux qui n'aiment que leur maman. Le thème du parsifalisme affine Tarzan à un autre mythe, celui des *supermen*. De Hercule (dont Tarzan a explicitement pillé plusieurs travaux) jusqu'aux supermen de la BD actuelle, la parenté est évidente : Tarzan a leur carrure physique, à ceci près que ces derniers accentuent leur composante homosexuelle par le port d'une combinaison moulante et l'immanquable présence d'un jeune assistant.

Toutefois, ces lignées mythiques vont s'amenuiser au fur et à mesure des réductions cinématographiques, qui tueront ce peu de poésie brute qu'offraient les romans de Burroughs ou les dessins de Hogarth et Rubimor. Tarzan se transforme en matamore de piscine, son naturisme en circuit touristique. Sa vie est réglée par une femme fixe, un fils idiot et une guenon factotum, sa maison, même si elle est perchée au sommet d'un arbre, s'enrichit de confort et de gadgets multiples. *Prochainement sur vos écrans*, il aura une télé, un frigo et une machine à laver les pagnes. Certes, Tarzan plonge dans les fleuves (pour que les spectateurs puissent l'imiter), mais il ne se déplace plus en sautant de liane en liane (l'opération n'est pas prévue dans les villages du Club Med). Il est devenu le prototype du rousseauiste consommateur, qui retrouve la nature vierge dans une belle caravane installée au bois de Vincennes.

Après avoir perdu sa dimension mythique et s'être embourgeoisé, Tarzan n'est plus qu'un exemple de choix de vacances. Pourquoi donc le mythe refléurit-il aujourd'hui en France ? Comment s'est-il refait une virginité ? Je ne saurais le dire. Il s'agit probablement d'une exploitation de la nostalgie du quadragénaire en mal d'aventures. Mais je ne crois pas que les Italiens soient particulièrement attirés par Tarzan en tant que tel. Le retour à la nature ? Nous sommes un peuple qui tue les petits oiseaux. Alors, les singes, vous pensez...

1 Lacassin, F., *Tarzan, mythe triomphant, mythe humilié*, numéro spécial de *Bizarre* 29-30, 1963.

Le mythe de Superman De Hercule à Siegfried, de Roland à Pantagruel en passant par Peter Pan, le héros doué de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels est une constante de l'imagination populaire. Souvent, la vertu du héros s'humanise, et ses pouvoirs ultra-surnaturels ne sont que la réalisation parfaitement aboutie d'un pouvoir naturel, la ruse, la rapidité, l'habileté guerrière, voire l'intelligence syllogistique et le sens de l'observation à l'état pur que l'on retrouve chez Sherlock Holmes. Mais dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire.

Superman est le mythe type pour ce genre de lecteurs : ce n'est pas un Terrien, il a atterri chez nous encore enfant en provenance de la planète Krypton qu'une catastrophe cosmique allait détruire. Son père, un grand savant, avait réussi à sauver son fils en le confiant à un vaisseau spatial. Superman grandit sur terre mais il est doté de pouvoirs surhumains. Sa force est pratiquement illimitée, il vole dans l'espace à la vitesse de la lumière, et lorsqu'il la dépasse il

brise le mur du temps et peut se transférer à d'autres époques. Par la simple pression de ses mains, il soumet le charbon à une température telle qu'il se transforme en diamant ; en quelques secondes, à une vitesse supersonique, il peut abattre une forêt entière, débiter les arbres en planches et construire avec un village entier ou un navire; il peut perforer des montagnes, soulever des paquebots, abattre ou édifier des barrages ; sa vue à rayons X lui permet de voir à travers n'importe quel corps à des distances pratiquement illimitées, de faire fondre par son seul regard des objets de métal ; autre avantage très précieux, sa super-ouïe lui permet d'entendre toutes les conversations, d'où qu'elles viennent. Il est beau, humble, généreux et serviable, il voue sa vie à pourfendre les forces du mal et la police trouve en lui un collaborateur infatigable.

Malgré tout, il est loisible au lecteur de s'identifier à l'image de Superman. En effet, ce dernier vit parmi les hommes sous l'identité mensongère du journaliste Clark Kent, un type apparemment peureux, timide, médiocrement intelligent, un peu gauche, myope, soumis à sa collègue Lois Lane, une femme dominatrice et capricieuse qui le méprise, car elle est éperdument amoureuse de notre héros. D'un point de vue narratif, la double identité de Superman a une raison d'être, puisqu'elle permet d'articuler de façon extrêmement variée le récit de ses aventures, les équivoques, les coups de théâtre, un certain suspense de polar. Mais d'un point de vue mythopoiétique, la trouvaille est carrément géniale : en effet, Clark Kent incarne exactement le lecteur moyen type, bourré de complexes et méprisé par ses semblables ; ainsi, par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité.

La structure du mythe et la civilisation du roman Une fois établie l'indéniable connotation mythologique du personnage, il faut repérer les structures narratives au moyen desquelles le « mythe » est offert au public, chaque jour ou chaque semaine. Il y a en effet une différence fondamentale entre quelqu'un comme Superman et les personnages traditionnels tels que les héros de la mythologie classique, nordique ou les figures des religions révélées.

L'image religieuse traditionnelle était celle d'un personnage, d'origine divine ou humaine, qui avait une image fixe, avec ses caractéristiques éternelles et ses aventures irréversibles. Il n'était pas exclu que, derrière ce personnage, outre cet ensemble de caractéristiques, il existât aussi une histoire : mais celle-ci avait déjà été élaborée selon un développement déterminé et constituait de manière définitive la physionomie du personnage.

Autrement dit, une statue grecque pouvait représenter Hercule ou une scène des travaux d'Hercule ; dans les deux cas, dans le second plus que dans le premier, Hercule était vu comme quelqu'un qui avait eu une histoire, laquelle caractérisait sa physionomie divine. L'histoire s'était produite, peu importait comment, elle ne pouvait plus être niée. Hercule s'était concrétisé en un développement temporel d'événements, mais ce développement avait eu un terme et l'image était, avec le personnage, le symbole de son développement, son enregistrement définitif et son jugement.

L'image pouvait avoir une structure narrative : que l'on songe aux fresques de *l'Invention de la Croix* ou à des récits de type cinématographique comme l'histoire du clerc Théophile qui vend son âme au diable et est sauvé par la Vierge, représentée sur le tympan de Souillac. L'image sacrée n'excluait pas la narration, mais il s'agissait d'un parcours irréversible au cours duquel le personnage s'était défini de façon irrécusable.

Le héros de BD naît au contraire dans une *civilisation du roman*. Les civilisations anciennes privilégiaient le récit du déjà-survenu et du déjà-connu. On racontait indéfiniment les aventures du paladin Roland dont on connaissait les moindres détails. Pulci reprend le cycle carolingien et annonce à la fin ce que tout le monde sait déjà, la mort de Roland à Roncevaux ; le public n'exigeait pas d'apprendre du nouveau, il préférait entendre le récit agréable d'un mythe et se complaire à retrouver d'une manière chaque fois plus intense et plus riche le déroulement connu. Les ajouts et les embellissements romanesques abondaient sans pour autant entamer le caractère du mythe conté. Les histoires plastiques et picturales des cathédrales gothiques ou des églises de la Renaissance et de la Contre-Réforme ne fonctionnaient pas autrement. On narrait, souvent de façon dramatique et mouvementée, le *déjà-advenu*.

La tradition romantique (et il importe peu ici que les racines de cette attitude soient bien antérieures au romantisme) nous offre en revanche un récit où l'intérêt principal du lecteur est déplacé sur l'imprévisibilité de *ce qui va arriver*, et donc sur l'invention de l'intrigue, qui glisse au premier plan. L'histoire n'a pas eu lieu *avant*

le récit : elle se déroule *au fur et à mesure* et, par convention, l'auteur lui-même ne sait pas ce qui va se passer.

À l'époque où il naît, le coup de théâtre d'Œdipe, qui découvre sa culpabilité à la suite des révélations de Tirésias, « fonctionne » auprès du public, non parce qu'il surprend des auditeurs ignorants du mythe, mais parce que le mécanisme de la *fable*, selon les règles d'Aristote, nous fait participer à l'histoire, nous amenant par la pitié ou la terreur à nous identifier à la situation et au personnage. En revanche, quand Julien Sorel tire sur Madame de Rênal, quand le détective de Poe découvre le coupable du double crime de la rue Morgue, quand Javert paye sa dette de reconnaissance à Jean Valjean, nous assistons à un coup de théâtre dont l'imprévisibilité fait partie de l'invention et devient une valeur esthétique, dans le contexte d'une nouvelle poétique narrative, indépendante de la validité du style, du discours verbal par lequel nous est communiqué le fait. Plus le roman sera populaire, plus ce phénomène gagnera en importance, et le feuilleton destiné aux masses – les aventures de Rocambole et d'Arsène Lupin – tire sa valeur artisanale de l'invention ingénieuse de situations inattendues.

Le tribut à payer pour cette nouvelle dimension du récit, c'est une moindre « mythifiabilité » du personnage. Le héros mythique incarne une loi, une exigence universelle, il doit être plus ou moins *prévisible*, pas question donc qu'il nous réserve la moindre surprise; au contraire, le personnage de roman se veut un homme comme tout le monde, et ce qui lui arrive est tout aussi imprévisible que ce qui nous arrive. C'est pourquoi il assume une « universalité esthétique », une capacité à nous faire participer, une aptitude à être terme de référence des comportements et des sentiments appartenant à tout un chacun ; mais il n'assume pas l'universalité propre au mythe, il ne devient ni l'hiéroglyphe, ni l'emblème d'une réalité surnaturelle, car il résulte de la transformation d'une histoire particulière en histoire universelle. C'est si vrai que, pour ce personnage, l'esthétique du roman devra dépoussiérer une vieille catégorie, dont l'exigence se fait sentir quand l'art abandonne le terrain du mythe : le « typique ».

Or, le personnage mythologique de la BD se retrouve dans l'étrange situation suivante : il doit être un archétype, la somme d'aspirations collectives bien précises, et doit donc nécessairement se figer en une fixité emblématique qui le rende facilement reconnaissable (ce qui se produit avec la figure de Superman) ; mais comme il est commercialisé dans le cadre d'une production « romanesque » pour un public consommateur de « romans », il doit être soumis à ce développement qui, nous l'avons vu, est

caractéristique du personnage de roman.

Pour résoudre une telle situation, on a recours à divers compromis, et il serait intéressant d'analyser l'évolution des *comics* de ce point de vue. Nous nous limiterons ici à examiner le personnage de Superman car il constitue un cas limite, où le protagoniste a, au départ et par définition, toutes les caractéristiques du héros mythique, tout en se trouvant plongé dans une situation du romanesque contemporain.

La consommation du héros D'après Aristote, on a une œuvre tragique lorsque le personnage traverse un ensemble d'événements, de péripéties, d'agnitions, de hasards pitoyables et terrifiants, le tout s'achevant par une catastrophe ; on a une œuvre romanesque – ajouterai-je – quand ces nœuds dramatiques se développent en une série continue et articulée qui, étant devenue fin en soi dans le roman populaire, doit proliférer *ad infinitum*. *Les Trois Mousquetaires* – dont les aventures se poursuivent dans *Vingt Ans après* pour s'achever, à grand-peine, par *le Vicomte de Bragelonne* (sans parler des conteurs parasites qui s'entêtent à nous raconter les péripéties des enfants des mousquetaires, ou les heurts entre d'Artagnan et Cyrano de Berge-rac, etc.) – sont un exemple d'intrigue narrative qui se multiplie comme un ténia et se révèle d'autant plus vivace qu'elle se maintient en dépit d'une série infinie de contrastes, d'oppositions, de crises et de solutions.

Or Superman – par définition le héros que rien ne peut entraver – se trouve dans cette situation narrative préoccupante d'être un personnage sans adversaire et donc sans possibilité de développement. Ajoutons à cela que, pour des raisons commerciales précises (explicables par une analyse psychosociologique), ses aventures sont vendues à des lecteurs paresseux que terrifierait un interminable développement de péripéties les contraignant à mobiliser leur mémoire pendant plusieurs semaines ; c'est pourquoi chaque histoire se conclut en quelques pages, les albums hebdomadaires contenant deux ou trois épisodes complets, chacun posant, développant et résolvant un nœud narratif particulier sans laisser de résidus. Esthétiquement et commercialement privé des occasions de base nécessaires à tout développement narratif, Superman est un casse-tête pour ses scénaristes, contraints

d'imaginer au fur et à mesure diverses formules afin de justifier une opposition : ainsi, Superman a une faiblesse, il est quasiment désarmé par les radiations de kryptonite, un métal d'origine météorique que ses adversaires essaient naturellement de se procurer à tout prix pour neutraliser le justicier. Mais vous pensez bien qu'un être doté de tels superpouvoirs, intellectuels autant que physiques, trouve aisément le moyen de se tirer de ces mauvais pas dont il sort vainqueur à tous les coups. En outre, il faut avouer que, comme thème narratif, l'attentat à la kryptonite offre une gamme peu étendue de possibilités et ne peut être utilisé qu'avec parcimonie.

Reste donc à confronter Superman à une série d'épreuves, surprenantes d'imprévisibilité mais en définitive surmontables. Résultat : primo, on frappe le lecteur par l'étrangeté de l'obstacle, imaginé sous forme d'inventions diaboliques, de curieux êtres de l'espace, de machines à voyager dans le temps, de monstres issus d'expériences inédites, de ruses de savants maléfiques cherchant à tuer Superman à coups de kryptonite, de combats avec des créatures douées de pouvoirs égaux ou équivalents aux siens, comme le gnome Mxyzptlk, venu de la cinquième dimension et qui ne peut y être renvoyé que si Superman réussit à lui faire prononcer son nom à l'envers (Kltpzyxm), j'en passe et des meilleures; deuzio, grâce à l'indéniable supériorité du héros, la crise est vite résolue et le récit ne dépasse pas les limites de la *short story*.

Mais cela ne résout rien. En effet, en surmontant l'obstacle, à l'intérieur d'un cadre fixé par les exigences commerciales, Superman a *accompli quelque chose*; par conséquent, il a commis un acte qui s'inscrit dans son passé et pèse sur son futur ; autrement dit, il a fait un pas vers la mort, il a vieilli, ne fût-ce que d'une heure, il a accru de manière irréversible l'ensemble de ses expériences. Donc, *agir*, pour Superman comme pour tout autre personnage (et pour chacun de nous), signifie *se consumer*.

Or Superman ne peut se consumer, car un mythe est inaltérable. Le personnage du mythe classique, on l'a vu, devenait inusable parce que l'essence de sa parabole mythologique contenait justement le fait qu'il s'était déjà consumé en quelque action exemplaire. Ou encore, la possibilité d'une renaissance continue lui était essentielle, car il était le symbole d'un cycle végétatif ou d'une circularité des événements et de la vie même. Mais Superman est un mythe à condition d'être une créature insérée dans la vie quotidienne, dans le présent, apparemment lié aux mêmes conditions de vie et de mort que nous, bien qu'il soit doué de facultés supérieures. Un Superman immortel ne serait plus humain

mais divin, et l'identification du public à sa double personnalité (identification pour laquelle fut imaginée sa double identité) échouerait totalement.

Superman doit donc rester inaltérable tout en se consumant selon les modes de l'existence quotidienne. Il a les caractéristiques du mythe intemporel mais n'est accepté que s'il opère dans le monde quotidien et humain de la temporalité. Le paradoxe narratif que les scénaristes de Superman ont à résoudre, fût-ce inconsciemment, exige une solution paradoxale dans l'ordre de la temporalité.

Consumation et temporalité Or, depuis Aristote qui le présente comme « le nombre du mouvement selon l'avant et l'après », le temps implique une idée de *succession*; et Kant a établi sans équivoque que cette idée doit être associée à une idée de *causalité* : « C'est une loi nécessaire de notre sensibilité et donc une condition de toutes les perceptions, que le temps précédent détermine nécessairement le temps suivant¹. » La physique relativiste aussi a gardé cette idée, non pour étudier les conditions transcendantales de la perception mais pour définir en termes d'objectivité cosmologique la nature du temps ; si bien que le temps apparaîtrait comme l'*ordre des chaînes causales*. Se référant à ces conceptions einsteiniennes, Reichenbach redéfinissait récemment l'ordre du temps comme l'ordre des causes, l'ordre des chaînes causales ouvertes qui se produisent dans notre univers, et la *direction* du temps en termes d'*entropie croissante* (reprenant aussi, en termes de théorie de l'information, ce concept de la thermodynamique auquel les philosophes s'étaient maintes fois intéressés avant de se l'approprier, parlant de l'irréversibilité du temps)².

L'avant détermine causalement *l'après*, et la série de ces déterminations est irréversible, du moins à l'intérieur de notre univers (selon le modèle épistémologique par lequel nous expliquons le monde où nous vivons). On sait que d'autres modèles cosmologiques proposent d'autres solutions à ce problème ; mais dans le cadre de notre compréhension quotidienne des événements (et, en conséquence, dans le cadre de la structuration d'un personnage narratif), cette conception du temps est celle qui nous permet d'agir et de reconnaître les événements et leur direction.

En employant d'autres termes, mais toujours en s'appuyant sur

l'ordre de *l'avant* et de *l'après* et sur la relation causale entre l'avant et l'après (en soulignant différemment la détermination de l'après par l'avant), l'existentialisme et la phénoménologie ont situé le problème du temps dans la sphère des structures de la subjectivité, et ils ont fondé sur le temps leurs débats concernant l'action, la possibilité, le projet, la liberté. Le temps comme *structure de la possibilité* est le problème de l'évolution que nous accomplissons vers le futur, avec un passé derrière nous ; et soit que nous considérions ce passé comme entrave à notre liberté de projeter (projet qui nous impose en définitive de choisir *ce que nous avons déjà été*), soit que nous l'entendions comme fondement des possibilités à venir, et donc capacité de garder ou de changer notre façon d'avoir été, à l'intérieur de limites déterminées de liberté, en ces cas comme en d'autres, la condition et les coordonnées de nos décisions ont été identifiées dans les trois instances de la temporalité et dans un rapport articulé entre elles.

Si, ainsi que le dit Sartre, « le passé est la totalité toujours croissante de l'en soi que nous sommes », si, quand je désire me projeter vers un futur possible, je dois être ce passé et si je ne peux pas ne pas l'être, mes possibilités de choisir ou de ne pas choisir un futur dépendent, quoi qu'il en soit, des gestes que j'ai faits et qui m'ont constitué comme point de départ de mes décisions possibles. Et ma décision, qui se constitue en passé aussitôt qu'elle a été prise, modifie ce que je suis et offre une autre plate-forme à mes projets suivants. S'il y a un sens quelconque à poser en termes philosophiques le problème de la liberté et de la responsabilité de nos décisions, la base d'argumentation, le point de départ d'une phénoménologie de ces actes sont toujours la structure de la temporalité³.

Pour Husserl, « le moi est libre en tant que passé. En effet, le passé me détermine et pour cela détermine aussi mon futur, mais le futur à son tour " libère " le passé... Ma temporalité est ma liberté, et de ma liberté dépend le fait que mon être-devenu me détermine; mais jamais complètement. Toutefois, mon être-devenu, en synthèse continue avec le futur, reçoit son contenu seulement de ce dernier ⁴ ». Or, si « le moi est libre parce que déjà déterminé, et, en même temps, comme moi-qui-dois-être », dans cette liberté si chargée de conditions, si alourdie par ce qui a été et qui reste irréversible, il existe un « tas de douleur » qui n'est rien d'autre que « facticité ⁵ ». Donc, chaque fois que je projette, je perçois le tragique de ma condition, sans en pouvoir sortir : pourtant, je projette parce que j'oppose à ce tragique la possibilité d'une positivité, qui est le changement de ce qui est, que j'accomplis en tendant vers le futur.

Projet, liberté et condition s'articulent donc tandis que je ressens cette connexion de structures de mon agir selon une dimension de *responsabilité*. Husserl le pressent quand il dit que, en cet être « dirigé » du moi vers des buts possibles s'établit une sorte de « téléologie idéale » et que « le futur comme " avoir " possible par rapport à la futurité originaire dans laquelle je suis toujours, est la préfiguration universelle du but de la vie ⁶ ».

En d'autres termes, le fait que je sois placé dans une dimension temporelle me rend conscient de la gravité et de la difficulté de mes décisions, mais aussi du fait que je dois décider, que c'est moi qui dois décider et que ma décision se relie à une série indéfinie de devoir-décider qui implique tous les autres hommes.

Une histoire sans altération du héros Si les multiples débats contemporains engageant l'homme dans une méditation sur son destin et sa condition se fondent sur cette conception du temps, la structure narrative de *Superman* est contrainte de s'y soustraire afin de sauver la situation présentée plus haut.

Donc, Superman ébranle toute conception du temps, il brise sa structure même, et cela non dans le cadre du temps *dont on parle* mais dans celui du temps *où l'on parle*. Ce qui signifie que, même si ses aventures évoquent de fantastiques voyages dans le temps et la rencontre de gens d'époques passées ou futures, il n'empêche que Superman est emporté par cette alternance de développement et de consommation dont nous avons dit combien elle était délétère pour sa nature de figure mythique. On peut accepter des paradoxes cosmologiques comme celui de l'astronaute qui, ayant voyagé des années dans l'espace à la vitesse de la lumière, revient sur terre pour constater que tous les autres sont morts depuis bien longtemps, car des siècles se sont écoulés depuis le jour de son départ, tandis que lui n'a vieilli qu'autant qu'il a voyagé ; mais cette distorsion des lois temporelles habituelles n'a pas soustrait l'astronaute au vieillissement, pas plus qu'elle n'a épargné de l'usure le rapport entre l'astronaute et son milieu d'origine.

Chez Superman, en revanche, le temps qui est mis en crise est *le temps du récit*, c'est-à-dire la notion de temps reliant un récit à l'autre.

A l'intérieur d'une histoire, Superman accomplit une action donnée (par exemple, il met en déroute une bande de gangsters) et l'aventure s'arrête là. Le même *comic book*, ou celui de la semaine

suivante, propose une nouvelle histoire. Si celle-ci reprenait Superman au point où elle l'avait laissé, notre héros ferait un pas vers la mort. Si elle débutait sans montrer qu'il y a eu d'autres histoires auparavant, cela contribuerait certes à soustraire Superman à la loi de l'usure, mais à la longue (la série date de 1938), le public s'en rendrait compte et percevrait le comique de la situation – ainsi que ce fut le cas pour la Petite Annie, personnage dont l'enfance accablée de malheurs s'éternisa, jusqu'à devenir la cible de critiques satiriques.

Les scénaristes de Superman ont donc imaginé une solution très maligne et indéniablement originale. Ces aventures se déroulent en une sorte de climat onirique – que le lecteur ne saisit absolument pas – où il est extrêmement difficile de distinguer ce qui est arrivé avant de ce qui est arrivé après, le narrateur reprenant continuellement le fil de l'histoire, comme s'il avait oublié de préciser quelque chose et voulait ajouter des détails à ce qu'il vient de dire.

Ainsi, parallèlement aux histoires de Superman, on voit fleurir des histoires de Superboy, lisez Superman adolescent, ou de Superbaby, lisez Superman bébé. A un moment donné, on voit même apparaître une Supergirl, cousine de Superman, rescapée elle aussi de la destruction de Krypton ; par conséquent, toutes les péripéties de Superman sont, d'une certaine manière, « redites » afin de prendre en compte cette nouvelle recrue (qui n'avait pas été mentionnée jusqu'alors parce qu'elle vivait sous une fausse identité dans un collège de jeunes filles, attendant sa puberté pour être présentée au monde ; mais en flash-back, on nous raconte comment et combien celle dont on ne nous avait rien dit fut présente dans maintes aventures où nous n'avions vu agir que le seul Superman). Par le biais des voyages dans le temps, on imagine que Supergirl, contemporaine de Superman, rencontre dans le passé Superboy et joue avec lui ; ou, pourquoi pas, que Superboy, ayant franchi fortuitement la barrière temporelle, rencontre Superman, c'est-à-dire lui-même quelques années plus tard. Mais, comme même un fait de ce genre compromettrait le personnage dans une série de développements pouvant influencer ses actions suivantes, on insinue à la fin de l'histoire que Superboy a rêvé, suspendant ainsi l'assentiment à ce qui vient d'être raconté. Sur cette lignée, la solution la plus originale est sans conteste celle des *imaginary tales* ; en effet, le courrier des lecteurs réclame souvent aux scénaristes des développements narratifs savoureux : par exemple, pourquoi Superman n'épouse-t-il pas la journaliste Lois Lane qui l'aime depuis si longtemps ? Or, nous l'avons déjà dit, si Superman l'épousait, il

ferait un pas vers la mort, il poserait une prémisse irréversible ; pourtant, il faut bien trouver de nouveaux stimuli narratifs et satisfaire les exigences « romanesques » du public. On développe donc telle prémisse dans toutes ses implications dramatiques, puis à la fin on avertit : attention, il s'agissait d'une histoire « imaginaire » qui en réalité n'a pas eu lieu⁷.

Les *imaginary tales* sont fréquents, de même que les *untold tales*, ces récits qui concernent des événements déjà racontés mais où « l'on avait omis de dire quelque chose », si bien qu'on les re-dit, sous un autre angle, découvrant ainsi des aspects latéraux. Sous ce bombardement massif d'événements qui ne sont plus reliés par un fil logique et ne sont plus mutuellement dominés par aucune nécessité, le lecteur – à son insu, évidemment – perd la notion de l'ordre temporel. Aussi se retrouve-t-il dans un univers imaginaire où, à la différence du nôtre, les chaînes causales ne sont plus ouvertes (A entraîne B, B entraîne C, C entraîne D, et ainsi de suite, à l'infini) mais fermées (A entraîne B, B entraîne C, C entraîne D et D entraîne A), et où cela n'a plus aucun sens de parler de cet ordre du temps à partir duquel nous décrivons généralement les événements du macrocosme⁸.

On pourrait observer que – mis à part les nécessités mythopoiétiques et commerciales poussant à cette situation – un tel ordonnancement structural des histoires de Superman reflète, fût-ce faiblement, une série de convictions répandues dans notre culture quant à la crise des concepts de causalité, de temporalité, d'irréversibilité des événements ; et en effet, une grande partie de l'art contemporain, de Joyce à *l'Année dernière à Marienbad*, donnent à voir des situations temporelles paradoxales dont les modèles existent toutefois au cœur des discussions épistémologiques d'aujourd'hui. Cela dit, dans des œuvres comme *Finnegans Wake* ou *Dans le labyrinthe*, la rupture des rapports temporels habituels se produit de manière consciente, tant de la part de celui qui écrit que de celui qui jouira esthétiquement d'une telle opération ; la crise de la temporalité a donc une fonction à la fois de recherche et de dénonciation, et elle tend à fournir au lecteur des modèles imaginaires capables de lui faire accepter les situations de la nouvelle science et de concilier ainsi l'activité d'une imagination accoutumée à de vieux schémas avec l'activité d'une intelligence qui se risque à supposer ou à décrire des univers non réductibles à une image ou un schéma. Par conséquent, ces œuvres (mais on ouvre ici un autre discours) remplissent leur fonction mythopoiétique, offrant à l'habitant du monde contemporain une sorte de suggestion symbolique ou de diagramme allégorique de cet absolu que la

science a résolu non dans une modalité métaphysique du monde, mais dans une manière possible d'établir notre rapport au monde, et donc dans une manière possible de décrire le monde⁹.

En revanche, les aventures de Superman n'ont en rien cette intention critique, et le paradoxe temporel qui les sous-tend *doit* échapper au lecteur (comme probablement il échappe aux auteurs) car une notion confuse du temps est l'unique condition de crédibilité du récit. Superman tient en tant que mythe uniquement si le lecteur perd le contrôle des rapports temporels et renonce à les prendre pour base de raisonnement, s'abandonnant ainsi au flux incontrôlable des histoires qui lui sont racontées en restant dans l'illusion d'un présent continu. Puisque le mythe n'est pas isolé exemplairement dans une dimension d'éternité, car, pour pouvoir être partagé, il doit être plongé dans le flux de l'histoire en acte, cette histoire en acte est niée comme flux et conçue comme présent immobile.

En s'accoutumant à cet exercice de présentifier continuellement ce qui arrive, le lecteur perd conscience du fait que ce qui advient doit se dérouler selon les coordonnées des trois instances temporelles. En perdant la conscience de ces instances, il oublie les problèmes qui se fondent sur elles : l'existence d'une liberté, de la possibilité de faire des projets, de l'obligation de les faire, de la douleur que ce devoir comporte, de la responsabilité qui s'ensuit, et enfin de l'existence de toute une communauté humaine dont la progressivité se fonde sur mon acte de faire des projets.

Superman comme modèle d'hétérodirection L'analyse proposée ici relèverait d'une rhétorique apocalyptique appliquée à un fait aux dimensions très modestes, si l'homme qui lit *Superman* et pour qui *Superman* est produit n'était celui-là même que diverses études sociologiques ont analysé et défini comme « hétérodirigé ». Un homme hétérodirigé est quelqu'un qui vit au sein d'une communauté à niveau technologique élevé, dotée d'une structure socio-économique particulière (en ce cas, une économie de consommation), auquel on suggère constamment (par la publicité, la télévision, les campagnes de persuasion qui envahissent chaque aspect de la vie quotidienne) ce qu'il doit désirer et comment l'obtenir selon certains canaux préfabriqués qui lui évitent d'avoir à faire des projets de manière *risquée et responsable*. Dans une société de ce genre, même le choix

idéologique est « imposé » par une gestion avisée des possibilités émotives de l'électeur, au lieu d'être un engagement à la réflexion et à l'évaluation rationnelle. Un slogan du type *I like Ike* révèle au fond toute une manière de procéder : en effet, on ne dit pas à l'électeur « Tu dois voter pour tel candidat pour les raisons suivantes que nous soumettons à ta réflexion » (même les affiches où l'on voit un cosaque abreuvant son cheval dans un bénitier de Saint-Pierre ou un capitaliste gros et gras, bras dessus bras dessous avec un ecclésiastique, prospérant sur le dos de l'ouvrier, représentent en définitive, à l'extrême limite, un exemple de propagande politique à structure argumentative, incitant l'électeur à réfléchir sur les effets négatifs que provoquerait la victoire de tel ou tel parti) ; ici, on dit à l'électeur : « Tu dois avoir envie de cela ». Donc, on ne l'invite pas à un projet, on lui suggère de désirer quelque chose que d'autres ont déjà projeté¹⁰.

Dans la publicité comme dans la propagande et les relations humaines, l'absence de la dimension « projet » est essentielle à l'établissement d'une pédagogie paternaliste, laquelle requiert justement la secrète conviction que le sujet n'est ni responsable de son passé ni maître de son futur, pas plus qu'il n'est soumis aux lois du projet selon les trois instances de la temporalité ; cela impliquerait en effet difficultés et douleur, alors que la société est en mesure d'offrir à l'homme hétérodirigé les résultats de projets déjà réalisés, aptes à satisfaire tous ses désirs, lesquels lui ont été suggérés de façon qu'il reconnaisse, dans ce qui lui est offert, ce qu'il aurait projeté.

L'analyse des structures temporelles dans *Superman* nous a offert l'image d'une *manière de raconter* qui semble fondamentalement liée aux principes pédagogiques gouvernant une société de ce genre. Est-il possible d'établir un lien entre les deux phénomènes en affirmant que Superman n'est rien d'autre qu'un des instruments pédagogiques de cette société, et que la destruction du temps qu'il poursuit fait partie d'un projet de désaccoutumance à l'idée de projet d'autoresponsabilité ?

Interrogés à ce propos, les scénaristes de *Superman* répondraient par la négative et ils seraient probablement sincères. Mais, au même titre, n'importe quelle peuplade primitive, questionnée sur telle habitude rituelle ou tel tabou, serait incapable de reconnaître la connexion qui relie un geste traditionnel isolé au corpus général des croyances que la communauté professe, au noyau central du mythe

sur lequel la société repose. Interrogé sur les raisons l'amenant à respecter certaines proportions canoniques lorsqu'il sculpte un portail de cathédrale, un maître du Moyen Age aurait évoqué divers motifs esthétiques et techniques, mais il n'aurait jamais su dire que, en respectant ces normes et en diffusant tel goût des proportions, il se rattachait à une thématique de l'ordre qui sous-tendait la structure des *summae* et des codes juridiques, la hiérarchie de l'Empire et de l'Église, le tout s'établissant comme une confirmation sans cesse renouvelée, parfois théorisée, souvent inconsciente, d'une conviction radicale, c'est-à-dire de l'idée que le monde était une créature divine, que Dieu avait agi selon un certain ordre et que cet ordre devait être reproduit et reconfirmé dans chaque œuvre humaine. Ainsi, sans le savoir, l'artisan qui sculptait la barbe d'un prophète avec des cannelures symétriques donnait inconsciemment son assentiment au « mythe » de la création. Aujourd'hui, nous voyons dans son geste la manifestation d'un *modèle de culture* unitaire, capable de se répéter dans le moindre de ses aspects. Instruit de ces connaissances de l'historiographie moderne, on peut donc hasarder une hypothèse d'anthropologie culturelle qui nous permette de lire les BD de Superman comme reflet d'une situation sociale et confirmation périphérique d'un modèle général.

Défense du schéma itératif Une série d'événements se répétant selon un schéma fixe (itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède), ce n'est pas nouveau dans l'art narratif populaire, c'est au contraire l'une de ses formes les plus caractéristiques.

Le mécanisme qui régit la jouissance de l'itération est typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par cœur sont des enfants.

Or, un mécanisme d'évasion où s'opère une régression si raisonnable peut être vu d'un œil indulgent, et l'on est en droit de se demander si, en le mettant en accusation, on n'en arriverait pas à construire des théories vertigineuses sur des faits banals et substantiellement normaux. Le plaisir de l'itération est l'un des fondements de l'évasion, du jeu. Et personne ne peut nier la fonction salutaire des mécanismes d'évasion lucides.

Analysons par exemple notre attitude de téléspectateurs face à la

série policière *Perry Mason*. Ici aussi, l'auteur et le scénariste s'échinent à inventer une situation différente à chaque épisode; mais notre plaisir ne se fonde que minimement sur cette diversité. En effet, nous jouissons de la réitération du schéma de base, de la situation « *crime – inculpation d'un innocent – intervention de Perry Mason – phases du procès – interrogatoire des témoins – méchanceté du procureur général – atout de dernière minute de ce diable d'avocat – dénouement heureux de l'aventure avec un coup de théâtre final* ». Une enquête de Perry Mason n'est pas un spot de pub que nous suivons d'un œil distrait, c'est une chose que nous décidons de voir et pour laquelle nous allumons exprès notre téléviseur. Si nous analysons le mobile premier, et ultime, de notre décision, nous trouvons à la base un profond désir de retrouver une fois encore *un schéma*.

Le téléspectateur n'a pas l'exclusive de cette attitude. Le lecteur de romans policiers, s'il s'auto-analyse honnêtement, établira les modalités selon lesquelles il les « consomme ». Au départ, la lecture d'un polar – de type traditionnel – présume la dégustation d'un schéma : du crime au dénouement à travers la chaîne des déductions. Ce schéma est capital et les auteurs les plus célèbres ont fondé leur fortune sur son immuabilité. Il ne s'agit pas seulement d'un schématisme dans l'ordre de l'action, mais d'un schématisme stable des sentiments et des attitudes psychologiques mêmes : que ce soit chez Maigret ou Hercule Poirot, on a cet élan de pitié récurrent qui envahit le détective après la découverte des faits et coïncide à une sorte d'identification aux mobiles du coupable, un acte de *caritas* se mêlant, tout en ne s'y opposant pas, à l'acte de la justice qui dévoile et condamne.

Non content de cela, l'auteur du polar introduit ensuite une série de connotations (par exemple, les caractéristiques du policier et de son entourage immédiat), telles que leur récurrence à chaque histoire soit la condition essentielle de l'attrait du texte. Ainsi, on connaît les « tics » désormais historiques de Sherlock Holmes, la pointilleuse vanité d'Hercule Poirot, la pipe et les ennuis familiaux de Maigret, jusqu'à la perversité quotidienne des héros sans scrupules du polar d'après-guerre, comme l'eau de Cologne et les Player's n° 6 du Slim Callaghan de Peter Cheyney, ou le cognac avec un verre d'eau glacée du Michael Shayne de Brett Halliday. Autant de vices, attitudes et habitudes qui nous amènent à retrouver dans le personnage un vieil ami, et sont la condition essentielle nous permettant d'« entrer » dans l'histoire. La preuve : si notre auteur favori écrit une aventure où n'intervient pas le protagoniste habituel, nous ne nous rendons pas compte que le schéma de base reste le même ; nous lisons le livre avec une sorte de détachement,

aussitôt tentés de le considérer comme une oeuvre « mineure », un phénomène transitoire, une réplique interlocutoire.

Tout cela apparaît très clairement si nous analysons un personnage célèbre, Nero Wolfe, immortalisé par Rex Stout. Par pure prétérition – et prudence, au cas où, parmi nos lecteurs, il s'en trouverait certains, aux lectures très sourcilleuses, qui n'auraient jamais rencontré notre héros – nous rappellerons quelques éléments qui concourent à construire le « type » Nero Wolfe et son environnement. Donc, Nero Wolfe, Monténégrin naturalisé américain depuis des temps immémoriaux, est démesurément gros, au point d'avoir besoin d'un fauteuil de cuir dessiné exprès pour lui. Il est atteint d'une épouvantable paresse, ne sort jamais de chez lui (les cas où cela s'est produit sont si rares que ces volumes ont une place de choix dans la bibliothèque de ses aficionados) et il emploie pour ses enquêtes Archie Goodwin, un homme dépourvu de scrupules avec lequel il entretient une relation polémique, à la fois tendue et spirituelle, tempérée par leur grand sens de l'humour. Nero Wolfe est très gourmand, et son cuisinier Fritz est la vestale attachée au soin constant d'un palais dont le raffinement n'a d'égal que la goinfrerie de son estomac. Outre les plaisirs de la table, Wolfe cultive une passion dévorante et exclusive pour les orchidées dont il possède une collection inestimable, dans la serre située au dernier étage de sa villa. Pris entre la gourmandise et les fleurs, affublé de toute une série de tics accessoires (l'amour pour les lectures savantes, la misogynie systématique, la soif insatiable d'argent), Nero Wolfe mène ses enquêtes, chefs-d'œuvre de perspicacité psychologique, assis dans son bureau, en soupesant les données que lui fournit Archie, en étudiant les protagonistes des diverses aventures contraints de lui rendre visite chez lui, en se querellant soit avec l'inspecteur Cramer (attention, celui-là mâchouille toujours un cigare soigneusement éteint), soit avec l'odieux sergent Purley Stebbins ; à la fin, selon une mise en scène immuable, il réunit dans son bureau, le soir en général, tous les personnages concernés par l'affaire, et là, grâce à d'habiles manœuvres dialectiques, avant même de connaître l'entière vérité, il pousse le coupable à donner une manifestation publique d'hystérie, et ainsi à se dévoiler.

Les habitués des enquêtes de Rex Stout savent que l'énumération de ces détails n'est absolument pas exhaustive du répertoire de *topoi*, de lieux fixes et récurrents qui animent ces aventures. La liste est beaucoup plus vaste : l'arrestation incontournable d'Archie, soupçonné de dissimulation et de falsification de preuves ; les diatribes des juges sur la façon dont Wolfe est engagé par un client ;

le recrutement d'agents supplémentaires, comme Saul Panzer ou Orrie Carther ; le tableau équipé d'un judas secret accroché au mur du bureau, grâce auquel Archie ou Wolfe suivent les comportements et les réactions d'un sujet soumis à un test ; la grande scène faite au client non sincère... On pourrait continuer indéfiniment : on s'aperçoit, en définitive, que la liste de ces « lieux » est telle qu'elle épuise presque toutes les possibilités de péripéties qu'autorise le nombre de pages de chaque histoire.

Malgré cela, les variations sur le thème sont infinies, chaque crime a de nouvelles motivations psychologiques et économiques, chaque fois l'auteur invente une situation apparemment nouvelle. *Apparemment* seulement, le lecteur n'étant jamais amené à vérifier qu'on lui raconte une aventure inédite. Les points forts du récit ne sont pas ceux où il se passe quelque chose d'inattendu ; il s'agit là de points prétextes ; les temps forts sont ceux où Wolfe répète ses gestes habituels, où il monte à l'étage une énième fois pour soigner ses orchidées alors que l'intensité dramatique est à son comble, où l'inspecteur Cramer entre en coinçant son pied entre la porte et le mur, écarte Goodwin et avertit Wolfe – en pointant sur lui son index menaçant – que cette fois il ne s'en sortira pas comme ça. L'attrait du livre, le sentiment d'apaisement, de détente psychologique qu'il procure viennent de ce que, au creux de son fauteuil ou assis sur la banquette d'un train, le lecteur retrouve sans cesse ce qu'il sait déjà, ce qu'il veut savoir une fois encore et ce pour quoi il a acheté le volume. Le plaisir de la non-histoire, si une histoire est un développement d'événements nous menant d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais osé rêver. Un plaisir où la distraction tient au refus du développement des événements, au fait de se soustraire à la tension passé-présent-futur pour se retirer vers un *instant*, aimé parce que récurrent.

Le schéma itératif comme message redondant
Indéniablement, de tels mécanismes se produisent davantage dans la littérature populaire contemporaine que dans le roman-feuilleton du XIX^e où, nous l'avons vu, l'aventure se fondait sur un *développement* et où le personnage devait se consumer jusqu'au bout, jusqu'à la mort (à la fin de la Belle Époque, au moment du déclin du feuilleton, à cheval sur les deux siècles, Fantômas¹¹ fut l'un des premiers héros inusables ; avec lui, s'achève une époque). Reste à savoir si ces mécanismes itératifs ne répondent pas à une exigence

profonde de l'homme contemporain, auquel cas ils seraient plus justifiés et justifiables qu'on ne pourrait le croire à première vue.

Si l'on examine le schéma itératif sous l'angle structural, on s'aperçoit qu'on se trouve devant un typique *mécanisme à haute redondance*. Un roman de Souvestre et Allain ou de Rex Stout, c'est un message qui nous informe très peu mais qui répète, au moyen d'éléments redondants, une signification que nous avons bien sûr acquise à la lecture de la première œuvre de la série (en ce cas, la signification est un certain mécanisme de l'action, dû à l'interférence de personnages « topiques »). Le goût du schéma itératif se présente donc comme un goût de la redondance. La réputation de littérature de divertissement fondée sur ces mécanismes est une *réputation de redondance*. Sous cet aspect, la majeure partie de la narrativité de masse est une narrativité de la redondance.

Paradoxalement, donc, le roman policier, que l'on serait tenté de classer parmi les produits qui satisfont le goût de l'imprévu et du sensationnel, est fondamentalement consommé pour des raisons opposées, comme invitation à ce qui est évident, acquis, familier, prévisible. Le fait d'ignorer le coupable est accessoire, presque un prétexte ; c'est si vrai que bien souvent, dans le polar d'action (où l'itération du schéma célèbre ses fastes autant que dans le polar d'enquête), la tension quant au coupable disparaît ; il ne s'agit pas de découvrir l'assassin, mais de suivre certains gestes « topiques » de certains personnages « topiques » dont nous aimons les comportements fixes. Inutile, pour expliquer cette « réputation de redondance », d'avoir recours à des hypothèses très subtiles. Le roman-feuilleton, fondé sur le triomphe de l'information, représentait la nourriture favorite d'une société vivant au milieu de messages chargés de redondance : le sens de la tradition, les normes de la vie sociale, les principes moraux, les règles de conduite de la bourgeoisie du XIX^e siècle, de ce public type qu'étaient les consommateurs de roman-feuilleton – tout cela constituait un système de communications prévisibles émis par le système social à l'adresse de ses membres, grâce auquel la vie s'écoulait sans sursauts inopinés, sans bouleversements des valeurs. A l'intérieur de ce cadre, le choc « informatif » provoqué par une nouvelle de Poe ou un coup de théâtre de Ponson du Terrail prenait un sens précis... Dans notre société industrielle contemporaine, en revanche, l'alternance des paramètres, la déperdition des traditions, la mobilité sociale, l'usure des modèles et des principes, tout s'inscrit sous le signe d'une incessante charge informative avançant par à-coups brutaux, impliquant constamment des réajustements de la

sensibilité, des adaptations de la psychologie, des requalifications de l'intelligence. La narrativité de la redondance apparaîtrait alors ici comme une douce invitation au repos, l'unique occasion d'une réelle détente offerte au consommateur. Auquel l'art « supérieur », en revanche, ne propose que des schémas en évolution, des grammaires en mutuelle élimination dialectique, des codes en perpétuelle transformation.

N'est-il pas naturel que le jouisseur cultivé – qui, dans ses moments de tension intellectuelle, attend du tableau informel ou du texte sériel qu'il stimule son intelligence et son imagination – aspire lui aussi, dans ses heures de détente et d'évasion (salutaires et indispensables), aux fastes de la paresse infantile, et demande au produit de consommation courante de l'apaiser par une orgie de redondance ?

De ce point de vue, nous sommes tentés d'aborder les phénomènes du divertissement d'évasion (parmi lesquels s'inscrit notre mythe de Superman) avec une plus grande indulgence, nous reprochant d'avoir appliqué un moralisme acide, mâtiné de philosophèmes, à quelque chose d'inoffensif voire de bénéfique.

Mais le problème ne se pose-t-il pas de façon très différente si ce plaisir de la redondance, d'instant de repos, de pause dans le rythme convulsif d'une existence intellectuelle vouée à la réception d'informations, devient la *norme* de toute activité imaginative ? Autrement dit, n'y a-t-il pas ceux pour qui la narrativité de la redondance constitue une alternative à autre chose, et ceux pour qui elle représente la seule et unique possibilité ? Plus encore : à l'intérieur des mêmes schémas itératifs, dans quelle mesure un dosage différent des contenus, des thèmes (en d'autres termes, à l'intérieur d'une même structure syntaxique, dans quelle mesure une articulation différente des références sémantiques) ne renforce-t-il pas la fonction négative du schéma ?

Il ne s'agit pas de se demander si, véhiculés par un même schéma narratif, des « contenus » idéologiques différents peuvent produire des effets différents, mais plutôt de savoir si un schéma itératif devient et reste tel dans la seule mesure où il soutient et exprime des références sémantiques qui sont à leur tour dépourvues de développement. Autrement dit, encore : une structure narrative exprime un monde, ce dont on se rend davantage compte en montrant combien ce monde a une configuration identique à la structure qui l'exprimait. Le cas de Superman nous conforte dans cette hypothèse. Si l'on examine les « contenus » idéologiques des histoires de Superman, on s'aperçoit que, d'un côté ils se soutiennent

et fonctionnent d'un point de vue communicatif grâce à la structure de la série narrative; d'un autre côté, ils concourent à définir la structure qui les exprime comme une structure circulaire, statique, véhicule d'un message pédagogique substantiellement immobiliste.

Conscience civile et conscience politique Les histoires de Superman ont une caractéristique commune avec les autres aventures centrées sur des êtres doués de *superpouvoirs*. Mais chez lui, les divers éléments se fondent en un ensemble plus homogène, ce qui justifie le fait que nous lui consacrons une attention spéciale ; après tout, ce n'est pas un hasard s'il est le plus populaire des héros dont nous parlerons : non seulement il est l'ancêtre fondateur du groupe, mais c'est le personnage le mieux campé, doté d'une personnalité reconnaissable, fruit d'une série d'histoires s'étalant sur plusieurs années. En outre, il ne faut pas oublier que ces histoires contiennent toujours un brin d'ironie et une indulgence complaisante des auteurs, lesquels, tandis qu'ils élaborent leur œuvre, sont conscients de construire, en fin de compte, une « comédie » et non un « drame » ou un « roman d'aventures ». C'est cette science du dosage des effets romanesques, cette manière de vendre le personnage avec un minimum indispensable d'autodérision, qui sauvent en partie Superman de la banalité bassement commerciale, et en font un « cas ». Ses confrères lui sont inférieurs, simples fantômes s'agitant de vignette en vignette, tellement fongibles qu'il est impossible de sympathiser avec eux et encore moins de les aimer.

Mais procédons par ordre. Les super-héros se divisent en deux catégories : ceux qui sont dotés de pouvoirs surhumains et ceux qui sont doués de facultés terrestres normales, potentialisées au maximum. Parmi les premiers, on trouve Superman et *The Manhunter from Mars* (le Limier de Mars). On connaît désormais le Kryptonien ; quant au Martien, il a échoué accidentellement sur terre où il se consacre au missionnariat policier sous l'identité mensongère du détective John Jones. Le Limier de Mars (dont le vrai nom est J'onnn J'onzz) a la faculté de prendre très aisément l'aspect de n'importe qui, mais il peut aussi se dématérialiser et traverser ainsi des corps solides. Son seul adversaire est le feu (qui remplit la même fonction que la kryptonite), son animal familier se nomme Zuk, une bête d'origine spatiale dotée de divers

superpouvoirs, homologue du chien Krypto, compagnon de Superman¹².

Parmi les héros aux caractéristiques humaines, on trouve d'abord le couple Batman-Robin. Ici aussi, on a deux individus vivant en général sous de fausses apparences (pour des raisons déjà invoquées, le thème capital de la double identité n'est jamais négligé) qui, à l'appel de la police (une énorme chauve-souris tracée sur la voûte noire du ciel grâce à un jeu de réflecteurs de secours), accourent sur les lieux de crimes multiples et variés, vêtus d'un costume inspiré de la chauve-souris. Comme pour Superman et le Limier de Mars (ou les autres que nous allons voir), il est indispensable que ce costume soit du genre collant élastique, très ajusté; cela corrobore l'hypothèse de ceux qui, à l'instar de Giammanco, déjà cité, verraient en ces héros, et dans leurs amitiés masculines, des éléments d'homosexualité. La spécialité de Batman et Robin est de s'élancer d'édifice en édifice grâce à un jeu approprié de longues cordes, en descendant si nécessaire de leur hélicoptère personnel (lui aussi en forme de chauve-souris, de même que leur voiture ou leur hors-bord, ces véhicules étant d'ailleurs toujours désignés avec le préfixe *bat-*).

Green Arrow et Speedy sont les proches parents de Batman et Robin. Le collant subit ici quelque compromis, une paire de bottes et de gants lui donnant des airs de costume de Robin des Bois, dont nos deux héros sont la réincarnation tardive et technologique, puisqu'ils combattent en employant uniquement des flèches. Celles-ci sont très élaborées et développent diverses possibilités d'action : elles se font flèche-ventouse, flèche-échelle, flèche-fusée, flèche-poing, flèche-filet, flèche-grappin, flèche-bolas et autre flèche de Bengale, leur pointe étant équipée de dispositifs de haute précision qui, au contact de la cible, déclenchent les engins précités, les transformant tour à tour en fusée éclairante, en corde enroulante, en massue assommante, en grappin d'escalade, j'en passe et des meilleures. Ce mirobolant outillage technique confère aux pouvoirs de nos deux héros une efficacité et une agilité égales à celles de Batman et Robin, voire aux superpouvoirs de Superman et de J'onnn J'onzz.

Mais n'oublions pas Flash : ses caractéristiques fondamentales sont les mêmes, collant ajusté, faculté de transformation rapide, double identité (dans le civil, il s'agit d'un chimiste de la police, flanqué d'une fiancée journaliste; précisons, à son actif, qu'il se montre publiquement sensible au charme de la jeune femme, se laissant aller parfois à l'embrasser). Le costume de guerre qu'il revêt jaillit à une vitesse supersonique du chaton d'une bague qu'il ne

quitte jamais. Ses superpouvoirs sont nombreux : capacité de courir à la vitesse de la lumière et, par conséquent, de faire le tour du monde en quelques secondes, capacité de traverser des corps solides grâce à un vague principe physique qui prévoit l'accélération, au niveau photonique, des particules de son organisme.

La liste pourrait continuer¹³, mais nous pensons avoir cité les héros les plus caractéristiques. Il apparaît très clairement que tous ces personnages sont construits selon un schéma commun. Toutefois, une lecture plus approfondie montre qu'il est moins évident de cerner le facteur qui les relie et les unifie en tant que message pédagogique unitaire.

Chacun d'entre eux est doté de pouvoirs tels qu'il pourrait s'emparer du gouvernement, battre une armée entière, altérer l'équilibre planétaire. Si l'on est en droit d'émettre quelque doute quant à Batman et Green Arrow, la somme du potentiel opérationnel des trois autres est indiscutable. En outre, naturellement, ils sont tous foncièrement bons, moraux, respectueux des lois naturelles et humaines, aussi est-il légitime (et beau) qu'ils mettent leurs pouvoirs au service du bien. En ce sens, le message pédagogique de ces histoires serait hautement acceptable, du moins au niveau de la littérature pour enfants, et même la violence émaillant les récits semblerait avoir pour seul but la réprobation ultime du mal et le triomphe des honnêtes gens¹⁴.

Cependant, l'ambiguïté de cet enseignement apparaît dès lors qu'on se demande *ce qu'est le Bien*.

Il suffit ici de réexaminer la situation de Superman, laquelle résume les autres, du moins dans ses composantes fondamentales.

Superman est pratiquement tout-puissant, grâce aux facultés physiques, mentales et technologiques que nous avons déjà évoquées. Sa capacité opérationnelle s'étend sur une échelle cosmique. Or, un être doté de telles facultés et voué au bien de l'humanité (posons-nous le problème avec la plus grande candeur mais aussi avec le plus haut sens des responsabilités, en donnant tout pour vraisemblable) aurait devant lui un immense champ d'action. D'un homme capable de produire en trois secondes travail et richesses en des proportions astronomiques, on serait en droit d'attendre les plus époustouflants bouleversements de l'ordre mondial, d'un point de vue politique, économique et technologique. De la solution des problèmes de famine au défrichage des zones inhabitables en passant par la destruction des systèmes inhumains (lisons Superman en termes de guerre froide : pourquoi ne va-t-il pas libérer les six cents millions de Chinois du joug maoïste ?), il

pourrait faire le bien au niveau cosmique, galactique, et nous en fournir en même temps une définition qui, par le biais de l'amplification fantastique, établirait ainsi des lignes éthiques précises.

Au lieu de cela, Superman exerce son activité au niveau de la petite communauté où il vit (Smallville pendant son enfance, Metropolis à l'âge adulte) et – à l'instar du paysan médiéval qui connaissait éventuellement la Terre sainte mais certainement pas le village isolé et cloîtré fleurissant à cinquante kilomètres de son centre de vie –, même s'il affronte avec désinvolture des voyages dans d'autres galaxies, il ignore pratiquement, je ne dis pas la dimension « monde », mais la dimension « États-Unis »¹⁵. A l'intérieur de sa *little town*, le mal, l'unique mal à combattre se présente à lui sous les traits des membres de l'*under-world*, le monde clandestin de la pègre, s'adonnant non point au trafic de drogue ni – bien sûr – à la corruption d'administrateurs ou d'hommes politiques, mais au cambriolage de banques ou de fourgons postaux. Autrement dit, *la seule forme visible que prend le mal est l'attentat à la propriété privée*. Le mal extra-spatial est un piment accessoire, il est fortuit et apparaît de manière imprévue et transitoire : l'*underworld* est en revanche un mal endémique, une sorte de courant damné qui envahit le cours de l'histoire humaine, clairement divisée en zones selon un manichéisme incontesté, où toute autorité est fondamentalement bonne et intègre, cependant que tout méchant l'est de manière radicale, sans espoir de rédemption.

Naturellement, on procède ici par larges zones thématiques entrecoupées de petits épisodes excentriques (le jeune homme pervers par faiblesse, le repentir inopiné d'un « méchant » endémique tel que Luthor, adversaire à l'intelligence supérieure et diabolique, véritable prêtre du mal, ennemi juré de Superman pour des raisons qui remontent à l'enfance, Luthor tenant le jeune Superboy pour responsable de sa calvitie) ; une rapide statistique menée au niveau thématique confirmerait aisément les hypothèses évoquées ci-dessus. Comme d'autres l'ont dit, Superman constitue un parfait exemple de conscience civique totalement séparée de la conscience *politique*. Le civisme de Superman est irréprochable, mais il s'exerce et se manifeste dans le cadre d'une petite communauté close.

Les trésors d'énergie développés par Superman, tout dévoué au bien, pour organiser des spectacles de bienfaisance afin de recueillir de l'argent au profit des orphelins et des indigents sont fort singuliers. Le paradoxe de ce gaspillage de moyens (cette énergie pourrait servir à produire directement des richesses ou à modifier

radicalement des situations à plus grande échelle) ne cesse de frapper le lecteur, qui voit Superman continuellement occupé à monter des spectacles de patronage. Ainsi, de même que le mal se présente seulement comme l'offense à la propriété privée, *le bien prend l'unique aspect de la charité*. Cette simple équivalence suffirait à caractériser l'univers moral de Superman. Mais en réalité, on s'aperçoit que Superman est obligé de contenir son action dans les limites des modifications infinitésimales du monde factuel, pour les raisons invoquées à propos de la staticité de ses intrigues : la moindre modification générale pousserait le monde, et Superman avec lui, vers la consommation.

Cela dit, il serait inexact d'affirmer que la judicieuse vertu tempérée de Superman dépend seulement de la structure de l'histoire, c'est-à-dire de l'exigence de ne pas créer des développements excessifs et irréparables. Le contraire est aussi vrai : la métaphysique immobiliste sous-tendant cette conception narrative est la conséquence directe, et involontaire, d'un mécanisme structural global, lequel semble être le seul capable de communiquer, à travers la thématique définie ici, un enseignement déterminé. Il faut que l'histoire soit statique et évite tout développement, car Superman *doit* faire en sorte que la vertu consiste en une série de petites actions partielles, jamais en une prise de conscience totale. Parallèlement, la vertu doit être caractérisée par l'accomplissement de seules actions partielles afin que l'intrigue reste statique. Une fois encore, le propos ne concerne pas la volonté précise des auteurs, mais plutôt leur adaptation à une conception d'« ordre » qui régit le modèle culturel où ils vivent et dont ils fabriquent, à échelle réduite, des modèles « analogues ».

1 *Critique de la raison pure*, chap. II, sect. 3.

2 Cf. en particulier Hans Reichenbach, *The Direction of Time*, University of California Press, 1956.

3 Pour la discussion sartrienne, nous pensons à *L'Être et le Néant*, chap. 11.

4 Gerd Brand, *Welt, Ich und Zeit*, La Haye, Nijoff, 1955 (d'après les manuscrits C4, p. 12 et C13 III, p. 11).

5 *Ibid.* (manuscrit C2 III, p. 3). Comparer avec Sartre : « En un mot, je suis mon Futur dans la perspective constante de la possibilité de ne l'être pas. De là, cette angoisse que nous avons décrite plus haut et qui vient de ce que je ne suis pas assez ce Futur que j'ai à être et qui donne sens à mon présent : c'est que je suis un être dont le sens est toujours problématique » (*L'Être et le Néant*, chap. II, 1C).

6 G. Brand, *ibid.*, manuscrit C2 III, p. 4.

7 En ce sens, il nous semble pouvoir éclairer d'un autre point de vue une remarque de Roberto Giammanco (cf. *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, 1964, p. 218) sur la nature constamment « homosexuelle » de personnages comme

Superman ou Batman (autre variation sur le thème « superpouvoirs »). Que cet aspect existe (surtout chez Batman), cela est indéniable, et Giammanco nous en donne des raisons que nous reprendrons par la suite : mais dans le cas spécifique de Superman, plutôt que d'homosexualité, il nous semble que l'on devrait parler de « parsifalisme ». Chez lui, le côté « amitié masculine » – si évident chez des personnages comme Batman, Robin des Bois, la Flèche Verte et son compère, *etc.* – est quasiment absent. Même s'il travaille souvent avec la Légion des Super-Héros du futur (des jeunes gens doués de pouvoirs extraordinaires, en général des éphèbes, mais, et la précision est d'importance, des deux sexes), Superman ne dédaigne pas de travailler aussi avec sa cousine Supergirl ; par ailleurs, on ne peut pas dire qu'il réagisse avec le dégoût du misogyne aux avances de Lois Lane, ou de Lana Lang, son ancienne camarade de classe, rivale de Lois. Il affiche plutôt l'embarras pudique du jeune homme moyen dans une société matriarcale. D'autre part, les philologues les plus avisés n'ignorent rien de son amour malheureux pour Loris Lemaris qui, en tant que sirène, ne pourrait lui offrir qu'un ménage sous-marin, correspondant à un exil doré que Superman doit refuser par sens du devoir, de la nécessité imprescriptible de sa mission. En revanche, ce qui caractérise Superman, c'est la dimension platonique de ses affects, le vœu implicite de chasteté, qui ne dépend pas tant de sa volonté que de la force des choses, de la singularité de la situation. Or, si l'on doit chercher une raison structurale à cette donnée narrative, nous ne pouvons que la ramener à nos remarques précédentes : le « parsifalisme » de Superman est l'une des conditions qui l'empêchent de s'user et le protègent des événements – donc du cours du temps – liés à l'engagement érotique.

8 Cf. Reichenbach, *The Direction of Time*, *op. cit.*, pp. 36-40.

9 Pour une discussion sur ces idées, nous renvoyons à notre *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milan, Bompiani, 1962 ; trad. fr. *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965), en particulier les essais « La poétique de l'œuvre ouverte » et « De la " Summa " à " Finnegans Wake " ».

10 Si cette formulation paraît trop radicale, cf. cet ouvrage exemplaire qu'est *The Making of the President* de Theodore H. White (New York, Harper and Row, 1960) ; dans ce reportage très documenté d'un journaliste démocrate qui soutient le système qu'il décrit (et quatre universités américaines ont déjà choisi son livre comme illustration de ce système), on voit se profiler l'image d'une conquête du pouvoir qui s'articule en quatre temps : 1) un groupe d'hommes décide de conquérir le pouvoir ; 2) ils étudient les humeurs et les passions du public dont ils sollicitent l'assentiment ; 3) ils mettent en branle une machine psychologique qui, s'appuyant sur ces humeurs et ces passions, provoque l'adhésion du public sur la base de motivations irrationnelles ; 4) après avoir obtenu le pouvoir, ces hommes gouverneront en fonction de la « raison », dont ils se veulent les représentants qualifiés, pour agir politiquement en faveur de ce public qui les a élus. Singulièrement, un livre de ce genre ne soulève pas le problème du *fondement* de cette raison sur laquelle l'élite dirigeante se basera pour agir (on sous-entend que cette raison est l'exercice du common *sense* anglo-saxon, historiquement fondé sur l'héritage moral des pères pèlerins, théologiquement garanti par la preuve concrète du succès – selon le rapport déjà défini par Weber entre l'esprit du capitalisme et l'éthique protestante) ; mais il est établi de manière assez explicite que l'exercice de cette raison, et l'ensemble des projets qui s'ensuivent, appartiennent à l'élite qui a conquis le pouvoir, et ce pour offrir au public des projets acceptables, le dispensant ainsi d'en faire pour son propre compte.

11 Chaque épisode de *Fantômas* se clôt sur une sorte de « catharsis manquée » ;

Juve et Fandor ont enfin réussi à mettre la main sur l'Insaisissable quand ce dernier, par un coup imprévu, se soustrait à ses gardiens. Autre élément singulier : Fantômas – auteur d'escroqueries et de hold-up fabuleux – se retrouve à chaque début d'épisode dans un état de grande et inexplicable pauvreté, ayant donc besoin d'entreprendre de nouvelles « actions ». Le cycle peut ainsi recommencer.

12 Soit dit en passant, on pourrait considérer comme apparenté au Limier de Mars le Radar – une production italo-française – qui prend une forme animale dès qu'il entend, fût-ce de très loin, l'appel de quelqu'un qui a besoin d'aide.

13 Parmi les autres personnages, rappelons (édités par le même groupe, la National Periodical Publication Inc.) Green Lantern, muni d'une bague libératrice d'énergie ; Aquaman, et son partenaire Aqualad (un jeune éphèbe), capable de vivre sous l'eau et doué de pouvoirs télépathiques lui permettant de commander aux monstres de la mer ; Wonder Woman, l'équivalent féminin de Superman. Chez d'autres éditeurs, Dr. Solar, qui doit ses superpouvoirs à l'absorption de radiations atomiques ; Magnus, The Robot Fighter; The Fantastic Four, quatre créatures aux multiples pouvoirs ; et maints autres.

14 Il convient de noter en outre que chacun de ces héros a horreur du sang et de la violence : Batman et Green Arrow, qui sont des êtres humains, ne peuvent se dispenser de frapper crânement leurs adversaires (sans jamais les blesser pour autant – tout au plus le méchant périt-il dans un tragique accident dont il est le lointain responsable) ; Superman et le Limier de Mars – ainsi que Flash, qui est un humain, mais régénéré par une contingence chimique accidentelle – répugnent quant à eux à blesser inutilement ; pour capturer une bande de félons, Superman se contente en général de transporter l'automobile où ils se trouvent, ou le navire ou l'immeuble, arraché de ses fondations.

15 Une seule fois – mais il s'agit d'un *imaginary tale* – il devient Président des USA.

Le surhomme en prison

I

Selon les règles des théoriciens du polar (par exemple, celles édictées par S. S. Van Dine), les *Six Problèmes pour Isidro Parodi* de Borges et Bioy Casares paraissent totalement « hérétiques ». On a dit qu'ils étaient une parodie de Chesterton, lequel, à son tour, parodiait le roman policier classique, à partir de Poe. L'Oulipo de Paris a répertorié les situations policières déjà inventées (l'assassin est le majordome, le narrateur, le policier, etc.) et a découvert qu'il reste à écrire un livre où l'assassin serait le lecteur. Je me demande souvent si cela – faire découvrir au lecteur que le coupable, c'est lui, c'est-à-dire nous – n'est pas ce que réalise tout grand livre, d'*Œdipe* roi aux récits de Borges. Quoi qu'il en soit, en 1942, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares avaient décelé un manque dans la table de Mendeleïev des situations policières : le détective est un prisonnier. Au lieu d'avoir la solution, à partir de l'extérieur, de crimes commis dans une pièce close, on a la solution, à partir d'une pièce close, de crimes commis à l'extérieur¹.

L'idéal du détective résolvant les affaires grâce à son seul esprit, en se fondant sur des données fournies par quelqu'un d'autre, existe dans la tradition policière : il suffit de penser au Nero Wolfe de Rex Stout, auquel Archie Goodwin apporte les informations, mais qui ne sort jamais de chez lui, passant paresseusement de son bureau à sa serre d'orchidées. Toutefois, un détective comme Isidro Parodi, cloué au fond de sa cellule et régulièrement renseigné par des imbéciles incapables de comprendre la séquence d'événements à laquelle ils ont assisté, est sans aucun doute le résultat d'un remarquable tour de force narratif.

Le public a l'impression que, tout comme don Isidro se moque de ses clients, Biorges (nom de baptême de l'exceptionnel tandem Bioy-Borges) se moque de ses lecteurs – et que c'est en cela, et uniquement en cela, que réside l'intérêt de ces récits.

La façon dont ceux-ci sont nés est désormais un fait (ou une histoire) connu, et Emir Rodríguez Monegal nous la raconte mieux que quiconque dans sa monumentale biographie de Borges².

Mais laissons la parole à Borges, en citant son *Essai d'autobiographie*³ :

Il est de règle qu'en pareil cas l'aîné soit le maître et le plus jeune son disciple. Il en fut peut-être ainsi au

début, mais quelques années plus tard, quand nous commençâmes à travailler ensemble, Bioy était vraiment et sans qu'il y paraisse le maître. Ensemble, nous nous lançâmes dans de nombreuses et diverses aventures littéraires. Nous composâmes des anthologies de poésie argentine, de contes fantastiques et de romans policiers; nous écrivîmes des articles et des préfaces; nous annotâmes Sir Thomas Browne et Gracián ; nous traduisîmes des nouvelles d'écrivains tels que Birbaum, Kipling, Wells et Lord Dunsany : nous fondâmes une revue, *Destiempo* (A contretemps) qui eut trois numéros. Nous écrivîmes des scénarios de films qui furent toujours refusés. S'opposant à mon goût pour le pathétique, le sentencieux et le baroque, Bioy me fit comprendre que la sérénité et la réserve convenaient mieux à l'écriture. Si je puis me permettre de m'exprimer en un mot, Bioy me conduisit pas à pas vers le classicisme. (*Essai*, p. 276.) Ce fut au début des années 40 que nous commençâmes à écrire en collaboration – un exploit que jusqu'alors j'avais estimé impossible. J'avais inventé ce que je pensais être une bonne intrigue pour une histoire policière. Un matin où il pleuvait, Bioy me dit que nous devrions tenter cette collaboration. J'acceptai sans enthousiasme et, un peu plus tard dans la matinée, la chose arriva. Un troisième homme, Honorio Bustos Domecq, apparut et prit l'affaire en main. (*Essai*, p. 276.) Il ne tarda pas à nous gouverner d'une poigne de fer et, pour notre plus grande joie d'abord puis, à notre consternation, il devint complètement différent de nous, ayant ses propres fantaisies, ses propres sous-entendus, son propre style apprêté. Domecq était le nom d'un arrière-grand-père de Bioy, et Bustos celui d'un de mes arrière-grands-pères, de Córdoba. Le

premier livre de Bustos Domecq fut *Six problèmes pour Isidro Parodi* (1942), et pendant toute la rédaction de l'ouvrage il se montra toujours docile. Max Carrados avait eu recours aux services d'un détective aveugle. Bioy et moi nous allâmes plus loin et nous enfermâmes notre détective dans une cellule de prison. Notre livre était en même temps une satire de l'Argentine. Pendant des années, la double identité de Bustos Domecq ne fut jamais révélée. Quand elle le fut enfin, on pensa que puisque le nom de Bustos était une farce, ses écrits ne pouvaient guère être pris au sérieux. (*Essai*, pp. 276-277.)

Par ailleurs, le public argentin avait d'autres raisons de s'irriter, ou pour le moins d'être perplexe. L'ouvrage contient en effet la préface d'un de ses personnages, Gervasio Montenegro. Or, un personnage ne devrait pas écrire la préface du livre qui accouchera de lui. Pis encore, chaque fois que Montenegro apparaît au cours du récit, il est montré sous les traits d'un idiot. Comment en ce cas lui accorder quelque crédit lorsqu'il loue ses auteurs, avec une telle ferveur et une si belle, si pompeuse rhétorique académique? On tombe en plein paradoxe d'Épiménide : celui-ci certifie que tous les Crétois sont menteurs, mais comment le croire puisqu'il est lui-même crétois et donc menteur ? (A ce propos, un personnage que l'on dirait tout droit sorti de l'imagination de Borges, un certain Paul de Tarse, cite, dans son épître à Tite, ledit Épiménide comme source autorisée sur la nature mensongère des Crétois car – note-t-il - s'il l'affirme, lui qui est crétois et connaît donc bien son peuple, on doit se fier à lui...)

II

Les raisons pour lesquelles *Six Problèmes* allait déconcerter les Argentins ne s'arrêtent pas là. Ces récits contiennent un autre jeu, voué à perdre de sa force dans la traduction, fût-elle parfaite: les discours des personnages qui viennent rendre visite à Isidro dans sa cellule sont un feu d'artifice de lieux communs, de tics culturels, de faiblesses et de manies kitsch de l'intelligentsia argentine de l'époque. Et même si l'on connaît le langage parlé à Buenos Aires entre Lavalle, Corrientes et la Boca, les références ironiques sont destinées à se perdre car, de toute manière, elles se rapportent au jargon de 1942. Le lecteur doit donc accomplir un effort d'imagination pour se transporter au Buenos Aires d'alors et comprendre la virulence parodique que pouvait assumer un tel livre où, d'après Rodriguez Monegal, « la solennité de l'argentin parlé, dans toutes ses variantes (l'argot populaire, le discours francisé des pseudo-intellectuels, l'espagnol grossier et vieilli des immigrés, le jargon des gens de souche italienne), était explorée grâce à des personnages qui étaient moins des figures narratives que des figures de parole. Pour la première fois en Argentine, une tentative délibérée de créer un récit par la parodie de la forme et de la parole narratives fut couronnée de succès ». (pp. 429-430.) Il me vient à l'esprit un jeu étymologique que je livre sans garantie au lecteur amateur d'Isidore (Isidro ?) de Séville, de Heidegger et des exercices de *dérive* interprétative : il n'est pas étonnant que don Isidro s'appelle Parodi, car Parodi est un nom italien (d'origine ligure) très courant, et en Argentine rien n'est plus courant qu'un nom italien (on raconte la blague d'un Argentin qui vient en Italie et s'étonne de ce que tous les Italiens aient des noms argentins) ; cependant, de « parodi » à « parodie », il n'y a qu'un pas. Est-ce un hasard?

Cela dit, il semble y avoir aujourd'hui fort peu de raisons pour que l'on relise ces récits. Difficile de saisir les références argotiques, difficile de se satisfaire d'histoires policières qui imitent simplement les véritables histoires de *detection*... Ne vaut-il pas mieux alors lire directement les très grandes histoires de *detection* (ou de feinte *detection*) de *Fictions* comme « La mort et la boussole»?

En effet, la première impression du lecteur abordant les enquêtes de don Isidro est que, mis à part les insaisissables allusions argotiques sur les us et coutumes, le bavardage des divers personnages est totalement inepte. Aussi est-il tenté de survoler leurs interminables monologues, les considérant comme un

commentaire musical, et de passer tout de suite à la fin pour savourer la solution (injustifiable) de don Isidro. On en vient donc à se demander si ces histoires ne sont pas l'amusante résolution de *fausses* devinettes, du genre de celle-ci : *Problème* : le navire est long de trente mètres, le grand mât est haut de dix mètres, il y a quatre marins. Quel est l'âge du capitaine?

Solution : quarante ans. (Explication de la solution : je le sais parce que c'est lui qui me l'a dit.)

Eh bien, non. Chacun des six récits obéit à une règle fondamentale du polar : toutes les données dont le détective se sert pour résoudre l'affaire sont mises à la disposition du lecteur. Le bavardage des personnages est dense d'informations *importantes*.

La différence avec les romans classiques de *detection*, c'est que lorsqu'on relit ceux-ci après coup, on se dit : « Bon sang, mais c'est bien sûr, comment ai-je fait pour ne pas avoir noté ce détail? » Avec les problèmes de don Isidro, on relit et on se demande, effaré : « Pourquoi aurai-je dû noter ce détail plutôt qu'un autre ? Pourquoi don Isidro s'est-il arrêté sur cet événement ou cette information et a-t-il négligé les autres ? »

Par exemple, reprenons attentivement la quatrième histoire, « Les machinations de Sangiâcomo ». Le Commandeur, un soir après dîner, affirme garder au fond du troisième tiroir de son secrétaire un petit puma en terre cuite. La jeune Pumita s'en étonne. Il n'y a aucune raison de relever ce fait comme un indice. Il est naturel qu'une fille prénommée Pumita réagisse avec curiosité à la mention d'un *pumita*. Plus tard, don Isidro apprend d'un autre informateur (et le lecteur entre lui aussi en possession de ce renseignement) que le Commandeur avait dans son tiroir un serpent en terre cuite. Qu'est-ce qui nous autorise (et autorise don Isidro) à penser que le serpent était là à la place du petit *puma*? Pourquoi le Commandeur n'aurait-il pas eu *deux* statuettes en terre cuite? Admettons que cet indice autorise don Isidro à penser que le Commandeur mentait ce soir-là (en prétendant avoir un *petit puma* quand il avait un serpent). Qu'est-ce qui pousse don Isidro à penser que le Commandeur mentait afin de découvrir si, oui ou non, Pumita avait fouillé dans son tiroir ?

Les problèmes de don Isidro regorgent d'indices de ce genre. Ce qui prouve deux choses : a) le bavardage des personnages n'est point quantité négligeable, il n'a pas seulement une fonction de parodie linguistique, il est structurellement important; b) pour « lire » ce bavardage, don Isidro doit posséder une « clé », c'est-à-dire une hypothèse très forte. De quelle clé s'agit-il ?

On voit combien, pour les raisons invoquées ci-dessus, la lecture des histoires de don Isidro s'avère absorbante et divertissante.

Le seul fait qu'elles soient amusantes justifierait que l'on prenne la peine de les lire : qu'on me pardonne la rusticité esthétique de cette affirmation, mais je suis de ceux qui considèrent encore (ou de nouveau) que le divertissement est une raison suffisante pour lire une histoire. Mais la question n'est pas là.

Le mécanisme des problèmes de don Isidro anticipe le mécanisme fondamental de nombreux autres textes (postérieurs) de Borges, peut-être de tous. J'appellerai cela – et je vais m'en expliquer au paragraphe suivant – *le mécanisme de la conjecture dans un univers spinozien malade*.

III

Borges semble avoir tout lu (et même davantage, puisqu'il a recensé des livres inexistantes). Toutefois, je doute qu'il ait jamais lu les *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce, l'un des pères de la sémiotique moderne⁴. Je peux me tromper, mais je me fie à Rodriguez Monegal qui ne cite pas le nom de Peirce dans sa biographie de Borges. Si je me trompe, je suis en bonne compagnie.

A dire vrai, il m'importe peu que Borges ait lu ou non Peirce. Assumer que les livres se parlent entre eux sans que les auteurs (utilisés par les livres pour parler – une poule est l'artifice qu'un œuf utilise pour produire un autre œuf) se connaissent nécessairement, cela constitue, je crois, un excellent procédé borgésien. Le fait est que maints récits de Borges semblent être l'exemplification parfaite de cet art de l'inférence que Peirce appelait abduction ou hypothèse, et qui n'est autre que la conjecture.

Nous raisonnons, disait Peirce, de trois façons : par Déduction, par Induction et par Abduction. Essayons de comprendre ce dont il s'agit en nous référant à un exemple de Peirce, que je résume ici pour ne pas assommer le lecteur de termes techniques logiques et sémiotiques.

Supposons que j'aie sur cette table un paquet plein de haricots blancs. Je sais qu'il est plein de haricots blancs (supposons que je l'aie acheté dans un magasin où l'on vend des paquets de haricots blancs et que le commerçant soit un homme de confiance) : par conséquent, je peux assumer comme Loi que « tous les haricots de ce paquet sont blancs ». Une fois que je connais la Loi, je produis un Cas; je prends à l'aveuglette une poignée de haricots dans le paquet (à l'aveuglette : il n'est pas nécessaire que je regarde) et je peux prédire le Résultat : « Les haricots que j'ai en main sont blancs. » La Déduction d'une Loi (vraie), à travers un Cas, prédit avec une absolue certitude un Résultat. Hélas, sauf dans quelques systèmes axiomatiques, les déductions certaines que nous pouvons faire sont très rares.

Passons maintenant à l'Induction. J'ai un paquet, mais je ne sais pas ce qu'il y a dedans. J'y plonge la main et j'en retire une poignée de haricots dont je note qu'ils sont tous blancs. Je replonge la main et j'en retire à nouveau des haricots blancs. Je recommence l'opération un nombre x de fois (le nombre de fois dépend du temps que j'ai et de l'argent que m'a débloquent la Ford Foundation pour

établir une loi scientifique sur les haricots du paquet). Après un nombre suffisant d'essais, j'émet le raisonnement suivant : tous les Résultats de mes essais donnent une poignée de haricots blancs. Je peux faire la raisonnable inférence que tous ces Résultats sont des Cas de la même Loi, à savoir que tous les haricots de ce paquet sont blancs. D'une série de Résultats, en inférant qu'ils sont les Cas d'une même Loi, j'en arrive à la formulation inductive de cette Loi (probable). Bien entendu, il suffit qu'à un essai ultérieur un seul des haricots retirés du paquet soit noir pour que tout mon effort inductif sombre dans le néant. Voilà pourquoi les épistémologues se montrent tellement circonspects à l'égard de l'Induction.

En vérité, comme on ne sait pas combien d'essais il faut faire pour qu'une Induction soit déclarée bonne, on ignore ce qu'est une Induction valable. Dix essais suffisent-ils ? Et pourquoi pas neuf ? Et pourquoi pas huit ? Et alors, pourquoi pas un seul ?

A ce stade, l'Induction disparaît pour céder la place à l'Abduction. Avec l'Abduction, je suis face à un Résultat curieux et inexplicable. Pour nous en tenir à notre exemple, il y a un paquet sur la table, et à côté, toujours sur la table, il y a un tas de haricots blancs. Je ne sais pas comment ils sont venus là ou qui les y a mis, ni d'où ils viennent. Considérons ce Résultat comme un cas curieux. Il me faudrait maintenant trouver une Loi telle que, si elle était vraie, et si le Résultat était considéré comme un Cas de cette loi, le Résultat ne serait plus curieux, mais au contraire très raisonnable.

A ce moment-là, je fais une conjecture : je suppose la Loi selon laquelle ce paquet contient des haricots et tous les haricots de ce paquet sont blancs puis j'essaie de considérer le Résultat que j'ai sous les yeux comme un Cas de cette Loi. Si tous les haricots de ce paquet sont blancs et si ces haricots viennent de ce paquet, il est naturel que les haricots sur la table soient blancs.

Pour Peirce, le raisonnement par abduction est typique de toutes les découvertes scientifiques « révolutionnaires ». Kepler a appris de ses prédécesseurs que les orbites des planètes sont circulaires. Puis il observe deux positions de Mars et remarque qu'elles touchent deux points (x et y) qui ne peuvent être les deux points d'un cercle. Le cas est curieux. Il ne le serait plus si l'on assumait que les planètes décrivent une orbite représentée par un autre type de courbe et si l'on vérifiait que x et y sont deux points de ce type de courbe (non circulaire). Kepler doit donc trouver une loi différente. Il pourrait imaginer que les orbites des planètes sont paraboliques ou sinusoïdales... Il importe peu ici de savoir pourquoi il pense à l'ellipse (il a sans doute de bonnes raisons). Il établit donc son

Abduction : si les orbites des planètes étaient elliptiques et si les deux positions de Mars relevées (x et y) étaient un Cas de cette Loi, le Résultat ne serait plus surprenant. Naturellement, il lui faut à ce stade vérifier son Abduction en feignant une nouvelle Dédution. Si les orbites sont elliptiques (si du moins l'orbite de Mars est elliptique), on doit attendre Mars en z, un autre point de cette ellipse. Kepler l'attend, et le trouve. En principe, l'Abduction est prouvée. Reste à faire maintes vérifications ultérieures et à essayer de voir si l'hypothèse peut être falsifiée. Bien entendu, j'ai abrégé et résumé les phases de la découverte. Le fait est que le scientifique n'a pas besoin de dix mille preuves inductives. Il émet une hypothèse, parfois hasardeuse, très semblable à un pari, et il la soumet à l'essai. Tant que l'essai donne des résultats positifs, il a gagné.

Or un enquêteur n'agit pas autrement. Si l'on relit les déclarations de méthodes de Sherlock Holmes, on découvre que lorsque le détective (et avec lui Conan Doyle) parle de Dédution et d'Observation, il pense en réalité à une inférence similaire à l'Abduction de Peirce⁵.

Il est étrange que Peirce ait employé ce terme d'« abduction ». Il l'a forgé en analogie avec *Dédution* et *Induction* (et en se référant à des termes aristotéliens). Mais n'oublions pas qu'en anglais *abduction* signifie « rapt », « enlèvement » (*l'Enlèvement au sérail* de Mozart se traduit par *The abduction from the Serraglio*). Si j'ai un Résultat curieux dans un champ de phénomènes non encore étudié, je ne peux chercher une Loi de ce champ (si elle existait et si je la connaissais, le phénomène ne serait pas curieux). Je dois aller « enlever » ou « emprunter » une loi *ailleurs*. Si vous voulez, je dois raisonner par analogie.

Reconsidérons l'abduction sur les haricots blancs. Je trouve une poignée de haricots sur la table. Sur cette table, il y a un paquet. Qu'est-ce qui me dit que je dois établir un rapport entre les haricots sur la table et le paquet ? Je pourrais me demander si les haricots viennent d'un tiroir, si c'est quelqu'un qui les a mis là puis est parti. Si j'arrête mon attention sur le paquet (et pourquoi justement sur *ce paquet-là* ?), c'est que dans mon esprit se dessine une sorte de plausibilité, du type « il est logique que les haricots proviennent de paquets ». Mais rien ne me garantit que mon hypothèse soit juste.

Pourtant, maintes grandes découvertes scientifiques procèdent ainsi, tout comme beaucoup de découvertes policières, d'hypothèses médicales visant à comprendre la nature ou l'origine d'un mal (et d'hypothèses du philologue cherchant à saisir le contenu d'un texte lorsque le manuscrit original est confus ou lacunaire). Allons relire

(ou lire) la deuxième histoire de don Isidro. Tout ce qui arrive à Gervasio Montenegro dans le train panaméricain est curieux, surprenant, dénué de logique... Don Isidro résout le problème (les données dont il dispose constituent un Résultat) en inférant qu'il puisse être le Cas d'une Loi bien différente, la Loi de la mise en scène. Si tout ce qui s'est passé dans le train avait été une représentation théâtrale où personne n'était véritablement ce qu'il prétendait être, alors la séquence des événements n'aurait plus paru mystérieuse. Tout aurait été très clair, élémentaire (mon cher Watson). Et en effet, ça l'était. Montenegro est un bouffon, qui s'approprie la solution de don Isidro avec la phrase: « La froide intelligence spéculatrice vient confirmer les géniales intuitions de l'artiste. » Bien que menteur et escroc, il énonce pourtant une grande vérité : il n'y a pas de différence (au plus haut niveau) entre la froide intelligence spéculatrice et l'intuition de l'artiste. Il y a quelque chose d'artistique dans la découverte scientifique et quelque chose de scientifique dans ce que les naïfs nomment les « géniales intuitions de l'artiste ». Ce qu'elles ont en commun : le bonheur de l'Abduction.

Mais pour discerner « avec bonheur » dans le récit de Monténégro les données importantes, il faut avoir fait auparavant la conjecture suivante : chaque élément de l'aventure doit être lu comme un élément de mise en scène. Pourquoi don Isidro fait-il cette conjecture-là ? Si nous réussissons à nous l'expliquer, nous comprendrons quelque chose tant à la technique de l'abduction qu'à la métaphysique de Borges.

Il y a au moins trois niveaux d'Abduction. Primo, le Résultat est curieux et inexplicable, mais la Loi existe déjà quelque part, sans doute à l'intérieur de ce même champ de problèmes et il ne reste qu'à la trouver, comme étant la plus probable. Secundo, la Loi est difficile à déceler, elle existe ailleurs et il faut parier qu'on peut l'étendre à ce champ de phénomènes (ce que fit Kepler). Tertio, la Loi n'existe pas et il faut l'inventer; c'est le cas de Copernic qui décide que l'univers doit être héliocentrique pour des raisons de symétrie et de « bonne forme ».

Nous pourrions revoir ensemble l'histoire des sciences, de la *detection* policière, de l'interprétation des textes, de la clinique médicale (entre autres) et relever où et comment interviennent des abductions de second ou de troisième type. Mais en tous les cas, lorsque le détective, le scientifique, le critique ou le philologue font une Abduction, ils doivent parier que leur solution – le Monde Possible de leur imagination hypothétique – correspond au Monde Réel. Et pour cela, ils sont contraints à pratiquer d'autres

vérifications et à trouver d'autres preuves.

Dans les romans policiers, de Conan Doyle à Rex Stout, ces preuves ne sont pas nécessaires. Le détective imagine la solution et la « dit » comme si c'était la vérité ; aussitôt, Watson, ou l'assassin présent, ou une tierce personne, vérifient l'hypothèse, s'écriant : « Cela s'est passé exactement ainsi ! » Et le détective a la certitude d'avoir vu juste. Dans les romans policiers, l'auteur (qui agit à la place de Dieu) garantit la correspondance entre le Monde Possible imaginé par le détective et le Monde Réel. Hors du polar, les abductions sont plus risquées, toujours soumises au risque d'échec.

Or, les récits de Biorges sont une parodie du roman policier parce que don Isidro n'a nul besoin qu'on lui confirme que les choses étaient bien telles qu'il les avait imaginées. Il en est certain, et Borges-Casares avec lui (et le lecteur avec eux). Pourquoi?

IV

Pour être sûr que l'esprit du détective a reconstruit la séquence des faits et des lois telle qu'elle devait être, il faut nourrir une profonde conviction spinozienne que « *ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum* ». Les mouvements de notre esprit enquêteur obéissent aux lois du réel. Si nous pensons « bien », nous sommes contraints de penser selon ces mêmes règles qui relient les choses entre elles. Si un détective s'identifie à l'esprit d'un assassin, il ne pourra qu'aboutir là où arrive l'assassin. Dans cet univers spinozien, le détective n'est pas seulement celui qui comprend ce que l'assassin *a fait* (car il ne pouvait pas ne pas agir ainsi, s'il existe une logique de l'esprit et des choses). Dans cet univers spinozien, le détective saura également ce que l'assassin *fera* demain. Et il ira l'attendre sur les lieux de son crime.

Mais si le détective raisonne de cette manière, l'assassin peut en faire autant : il opérera de façon que le détective aille l'attendre sur les lieux de son prochain crime, sauf que sa prochaine victime sera le détective en personne.

C'est ce qui advient dans « La mort et la boussole », et pratiquement dans tous les récits de Borges, du moins les plus inquiétants et les plus captivants.

L'univers de Borges est un univers où des esprits différents ne peuvent que penser à travers les lois exprimées par la Bibliothèque.

Or, cette Bibliothèque est babelique. Ses lois ne relèvent pas de la science néo-positiviste, elles sont *paradoxales*. La logique (la même) de l'Esprit et celle du Monde sont toutes deux une illogique. Une illogique de fer. C'est à ces seules conditions que Pierre Ménard peut réécrire « le même » *Don Quichotte*. Mais hélas, c'est à ces seules conditions que le même *Don Quichotte* sera un *Don Quichotte* différent.

Qu'a de rigoureusement illogique l'univers de Borges et qu'est-ce qui autorise don Isidro à reconstruire avec une rigoureuse illogique les processus d'un univers extérieur tout aussi illogique? Cet univers fonctionne selon les lois de la mise en scène, c'est-à-dire de la *fiction*.

Relisons les six histoires de don Isidro. A chaque affaire, nous avons des péripéties qui se sont déroulées pour leur propre compte,

comme cela se passe (le croyons-nous) dans la vie. Don Isidro découvre toujours que les mésaventures de ses clients étaient une séquence d'événements *projetés par un autre esprit*. Il découvre qu'ils évoluaient déjà à l'intérieur d'un récit, selon les lois du récit, qu'ils étaient les personnages inconcevables d'un drame déjà écrit par quelqu'un d'autre. Don Isidro dévoile la « vérité » parce que tant lui-même grâce à son esprit fertile que les sujets de son enquête obéissent aux mêmes lois de la fiction.

C'est là, me semble-t-il, une excellente clé de lecture de l'œuvre de Borges. On n'est jamais face au hasard, ou au *fatum*, on se trouve toujours à l'intérieur d'une trame (cosmique ou situationnelle) pensée par un quelconque autre esprit selon cette logique fantastique qu'est la logique de la Bibliothèque.

Voilà ce que j'entendais quand j'évoquais la conjecture dans un univers spinozien malade. Evidemment, « malade » par rapport à Spinoza et non par rapport à Borges. Chez Borges, cet univers où détective et assassin se rencontreront toujours à la fin car tous deux auront raisonné selon la même illogique fantastique est l'univers le plus vrai et le plus sain de tous.

Si nous sommes convaincus de cela, le mode de raisonnement de don Isidro Parodi ne nous semblera plus du tout paradoxal. Don Isidro est un parfait habitant du monde (à venir) de Borges. Il est normal que, bouclé au fin fond d'une cellule, il résolve toutes ces affaires. Le désordre et la disjonction des idées sont identiques au désordre et à la disjonction du monde, c'est-à-dire des choses.

Peu importe qu'on le pense dans le monde, s'occupant des problèmes, ou au fond d'une cellule, gérant les inconcevables falsifications d'observateurs imbéciles. Voire. Une prison, c'est mieux que le monde : l'esprit peut fonctionner sans la gêne des « bruits » extérieurs. L'esprit, tranquille, fait corps avec les choses.

Mais alors que sont ces choses ? Qu'est la littérature par rapport aux choses ?

Ah, cher lecteur, là, tu m'en demandes trop. Je voulais seulement te dire que le don Isidro de Biorges est un personnage de Borges, c'est pourquoi il est bon de se pencher sur sa méthode. Biorges ne plaisante pas. Il parle « sérieusement » et ce grâce à la Parodie.

Quant à savoir si le monde fonctionne « réellement » ainsi, je

crois que Borges accueillerait cette interrogation avec le sourire. En paraphrasant Villiers de l'Isle-Adam, quel ennui que la réalité. Laissons nos gens la vivre pour nous.

1 J.L. Borges, A.B. Casares, *Six Problèmes pour Isidro Parodi*, Paris, Denoël, 1967.

2 E.R. Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 429-430.

3 J.L. Borges, *Essai d'autobiographie*, in *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980.

4 Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958.

5 Voir maintenant l'essai « Cornes, sabots, chaussures: trois types d'abduction » dans mon ouvrage *les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

Les structures narratives chez Fleming C'est en 1953 que Ian Fleming publie son premier roman de la série des 007, *Casino Royal*, une œuvre qui n'échappe pas au jeu normal des influences littéraires : dans les années 50, tout écrivain voulant abandonner le policier traditionnel pour passer au polar d'action ne pouvait ignorer Spillane.

Casino Royal doit sans doute à Spillane deux éléments caractéristiques. D'abord, la fille, Vesper Lynd, qui inspire à Bond un amour confiant pour se révéler à la fin être un agent ennemi. Chez Spillane, le protagoniste l'aurait tuée, chez Fleming, la femme a la pudeur de se suicider; mais dans la réaction de Bond, on retrouve la transformation de l'amour en haine et de la tendresse en férocité chère à Spillane : « La garce est morte », téléphone-t-il à la centrale de Londres, mettant ainsi un terme définitif à son aventure sentimentale.

En second lieu, Bond est obsédé par une image, celle d'un Japonais expert en codes secrets qu'il a froidement abattu au trente-sixième étage du building RCA, au Rockefeller Center, en le visant d'une fenêtre du quarantième étage du gratte-ciel voisin. Cette analogie n'est pas fortuite. Mike Hammer est poursuivi par le souvenir d'un petit Japonais tué dans la jungle durant la guerre, avec cependant une plus grande charge émotive (l'homicide de Bond, autorisé ministériellement par son double zéro, est plus aseptisé et bureaucratique). Le souvenir du Japonais est à l'origine de l'indéniable névrose de Mike Hammer, de son masochisme ainsi que de sa probable impuissance ; le souvenir de son premier homicide pourrait être à l'origine de la névrose de Bond, si ce n'est que, dans *Casino Royal*, tant le personnage que son auteur résolvent le problème autrement que par voie thérapeutique : ils excluent la névrose de l'univers des possibles narratifs. Une décision qui influencera la structure des futurs onze romans de Fleming et qui est probablement à la base de leur succès.

Après avoir assisté à la volatilisation de deux Bulgares voulant le

faire sauter, subi une torture circonstanciée aux testicules, été présent à l'élimination de Le Chiffre par un agent soviétique, été blessé à la main par ce dernier, et risqué de perdre la femme aimée, Bond, savourant la convalescence des justes sur un lit d'hôpital, discute avec son collègue français Mathis et lui confie ses doutes. Sont-ils les combattants de la bonne cause? Le Chiffre, qui finançait les grèves communistes des travailleurs français, ne remplissait-il pas « une merveilleuse mission, véritablement vitale, peut-être la meilleure de toutes et la plus élevée » ? La différence entre le bien et le mal est-elle aussi nette, aussi identifiable que le veut l'hagiographie du contre-espionnage ? Là, Bond est mûr pour la crise, pour la reconnaissance salutaire de l'ambiguïté universelle et pour prendre le chemin des protagonistes de John Le Carré. Mais précisément au moment où il s'interroge sur l'aspect du diable et où, sympathisant avec l'Ennemi, il s'apprête à le reconnaître comme un « frère séparé », James Bond est sauvé par Mathis :

Quand vous serez rentré à Londres, vous découvrirez qu'il y a d'autres Le Chiffre qui essaient de vous détruire, de détruire vos amis et votre pays. « M » vous en parlera. Et maintenant que vous avez vu un homme véritablement méchant, vous saurez sous quel aspect le mal peut se présenter, vous irez à la recherche des méchants pour les détruire et protéger ainsi ceux que vous aimez, et vous-même. Vous savez maintenant quel air ils ont et ce qu'ils peuvent faire à autrui. [...] Entourez-vous d'êtres humains, mon cher James. Il est plus facile de se battre pour eux que pour des principes. Mais, [...] ne me décevez pas en devenant humain vous-même. Nous perdrons une merveilleuse machine.

Par cette phrase lapidaire, Ian Fleming définit le personnage de James Bond pour les romans à venir. De *Casino Royal*, Bond gardera la cicatrice sur la joue, le sourire un peu cruel, le goût de la bonne chère, ainsi qu'un ensemble de caractéristiques accessoires minutieusement inventoriées au cours de ce premier volume. Mais, convaincu par Mathis, il abandonnera les voies incertaines de la méditation morale et du tourment psychologique avec les dangers de névrose qui risqueraient de s'ensuivre. Bond cesse d'être un sujet pour les psychiatres – sauf à le redevenir, dans sa dernière aventure, atypique de la série, *L'Homme au pistolet d'or* –, se bornant à être un sujet pour les physiologistes, une merveilleuse machine, tel que le veulent Mathis, l'auteur et le public. Dès lors, Bond ne méditera plus sur la vérité et la justice, la vie et la mort, si ce n'est à de rares moments d'ennui, de préférence aux bars des aéroports, mais

toujours à titre de divagation fortuite, sans jamais se laisser entamer par le doute (dans les romans du moins, car il se laisse aller au luxe de l'intimisme dans les nouvelles). D'un point de vue psychologique, une conversion si soudaine, due aux quelques phrases convenues de Mathis, peut paraître inconsidérée, mais elle n'a besoin d'aucune justification psychologique. Avec les dernières pages de *Casino Royal*, Fleming renonce de fait à la psychologie comme moteur narratif, décidant de transférer caractères et situations au niveau d'une stratégie structurale objective et conventionnelle. Sans le savoir, Fleming accomplit un choix familier à nombre de disciplines contemporaines : il passe de la méthode psychologique à la méthode formelle.

Casino Royal contient déjà tous les éléments nécessaires pour construire une machine fonctionnant sur la base d'unités très simples, régies par de rigoureuses règles combinatoires. Cette machine, qui opérera sans dévier d'aucune façon dans les romans suivants, est à l'origine du succès de la « saga 007 », succès dû, singulièrement, tant au consensus de la masse qu'à l'approbation de lecteurs plus sophistiqués. Il s'agit maintenant d'élaborer un tableau descriptif des structures narratives chez Ian Fleming, en essayant d'évaluer parallèlement, pour chaque élément structural, sa probable incidence sur la sensibilité du lecteur. Nous essaierons par conséquent d'individuer ces structures à trois niveaux : 1) L'opposition des caractères et des valeurs ; 2) Les situations de jeu et l'intrigue comme « partie » ; 3) La technique littéraire.

Cette recherche s'applique aux romans suivants, cités dans l'ordre de leur publication (leur rédaction datant probablement de l'année précédente) : *Casino Royale*, 1953 ; *Live and Let Die* (Vivre et laisser mourir), 1954 ; *Moonraker* (Entourloupe dans l'azimut), 1955 ; *Diamonds Are Forever* (Chauds les glaçons ou Les diamants sont éternels), 1956 ; *From Russia, with Love* (Bons Baisers de Russie), 1957 ; *Dr. No* (James Bond 007 contre Dr. No), 1958 ; *Goldfinger*, 1959 ; *Thunderball* (Opération Tonnerre), 1961 ; *On Her Majesty's Secret Service* (Au service secret de Sa Majesté), 1963 ; *You Only Live Twice* (On ne vit que deux fois), 1964. Nous nous référerons aussi aux nouvelles de *For Your Eyes Only* (Bons Baisers de Paris), 1960 et à *The Man with the Golden Gun* (l'Homme au pistolet d'or), publié en 1965. En revanche, nous délaierons *The Spy Who Loved Me* (Motel 007), trop atypique et occasionnel.

1. L'opposition des caractères et des valeurs Les romans de

Fleming paraissent construits sur une série d'oppositions fixes permettant un nombre limité de permutations et d'interactions. Ces couples constituent des invariants autour desquels gravitent des couples mineurs qui en constituent, d'un roman à l'autre, les variantes. Nous avons établi ici quatorze couples : quatre d'entre eux mettent en opposition quatre caractères selon diverses combinaisons, tandis que les autres constituent des oppositions de valeurs, diversement personnifiées par quatre caractères de base. Les quatorze couples sont :

a Bond - « M »

b Bond - Méchant c Méchant - Femme d Femme - Bond e Monde Libre - Union Soviétique f Grande-Bretagne - Pays non anglo-saxons g Devoir - Sacrifice h Cupidité - Idéal i Amour - Mort j Aléa - Programmation k Faste - Privation l Nature Exceptionnelle - Mesure m Perversion - Candeur n Loyauté - Déloyauté

Ces couples ne représentent pas des éléments « vagues » mais « simples », c'est-à-dire immédiats et universels, et si l'on examine de plus près la portée de chacun d'entre eux, on s'aperçoit que les variantes permises recouvrent un très vaste éventail épuisant toutes les trouvailles narratives de Fleming.

Avec Bond-« M », on a un rapport dominé-dominant qui caractérise dès le début les limites et les possibilités du personnage Bond et donne le départ aux aventures. L'interprétation psychologique ou psychanalytique à donner à l'attitude de Bond envers « M » a été traitée ailleurs¹. Le fait est que, même en termes de pures fonctions narratives, « M » se pose face à Bond comme le détenteur d'une information totale sur les événements. D'où sa supériorité sur le protagoniste, qui dépend de lui et part pour ses missions en état d'infériorité par rapport à l'omniscience de son chef. Celui-ci envoie son agent vers des aventures dont il a prévu l'issue dès le début ; Bond agit donc en victime d'une machination – fût-elle affectueuse – et il importe peu qu'en réalité le déroulement des faits dépasse les tranquilles prévisions de « M ». La tutelle sous laquelle « M » tient 007 – soumis arbitrairement à des visites médicales, à des cures naturistes (*Opération Tonnerre*), à des changements d'armement (*James Bond 007 contre Dr. No*) – rend encore plus indiscutable et majestueuse l'autorité du maître ; c'est donc tout naturellement que se réunissent en « M » d'autres valeurs

telles que la religion du Devoir, la Patrie (ou Angleterre) et la Méthode (qui fonctionne comme élément de Programmation face à la tendance de Bond à se fier à l'improvisation). Si Bond est le héros, possédant donc des qualités exceptionnelles, « M » représente la Mesure, érigée au rang de valeur nationale. En vérité, Bond n'est pas aussi exceptionnel que ce que laissent à penser une lecture hâtive de ses livres ou l'interprétation spectaculaire qu'en présentent les films. Fleming lui-même affirme l'avoir conçu comme un personnage résolument commun ; c'est du contraste avec « M » qu'émerge la stature réelle de 007, doté de prestance physique, de courage et de rapidité d'esprit, sans pour autant posséder à l'excès ni ces qualités-là, ni d'autres. C'est plutôt une certaine force morale, une fidélité obstinée à son devoir – aux ordres de « M », guide toujours présent – qui lui permettent de surmonter des épreuves inhumaines sans déployer de facultés surhumaines.

Le rapport Bond-« M » présuppose indéniablement une ambivalence affective, un amour-haine réciproque, et ce sans avoir à recourir à des clés psychologiques. Au début de *l'Homme au pistolet d'or*, Bond, émergeant d'une longue amnésie et conditionné par les Soviétiques, tente une sorte de parricide rituel en tirant sur « M » avec un pistolet au cyanure ; son geste dénoue les tensions narratives qui se créaient à chacun de leurs tête-à-tête.

Aiguillé par « M » sur la route du Devoir à tout prix, Bond entre en lutte avec le Méchant. L'opposition joue sur diverses valeurs, dont certaines ne sont que des variantes du couple de caractères. Bond représente évidemment la Beauté et la Virilité face au Méchant, réputé, lui, monstrueux et impuissant. La monstrosité du Méchant est une constante, mais pour la mettre en lumière, il nous faut introduire ici une notion méthodologique qui vaudra pour l'examen des autres couples. Parmi les variantes, on doit prendre en compte également l'existence des « rôles de substitution » ; il existe en effet des personnages de second plan dont la fonction s'explique uniquement s'ils sont vus comme la variation d'un des caractères principaux, dont ils « endossent » pour ainsi dire quelques-unes des caractéristiques. Les rôles de substitution fonctionnent généralement pour la Femme et le Méchant, plus rarement pour « M », même s'il faut voir comme des « substituts » de « M » certains collaborateurs de Bond, par exemple Mathis dans *Casino Royal*, qui sont porteurs de valeurs appartenant à « M », telles que l'appel au Devoir, à la Méthode.

Quant aux incarnations du Méchant, énumérons-les dans l'ordre. Dans *Casino Royal*, Le Chiffre est pâle, glabre, il a des cheveux roux en brosse, une bouche presque féminine, de coûteuses fausses dents,

des petites oreilles aux lobes larges, des mains velues ; il ne rit jamais. Dans *Vivre et laisser mourir*, Mr. Big, Noir haïtien, a une tête qui ressemble à un ballon de foot, le double des dimensions normales et absolument sphérique : « La peau était d'un gris-noir terreux, tendue et luisante comme le visage d'un noyé d'une semaine. Il n'avait ni cils ni sourcils et les yeux étaient extraordinairement écartés, si bien qu'on ne pouvait les fixer tous les deux en même temps... C'étaient les yeux d'un animal plutôt que d'un homme et ils lançaient des flammes. » Les gencives paraissaient anémiées.

Dans *Les diamants sont éternels*, le Méchant se scinde en trois figures de substitution. On a d'abord Jack et Seraffimo Spang ; le premier est un bossu aux cheveux roux (Bond « ne se rappelait pas avoir jamais vu un bossu aux cheveux roux »), avec des yeux qu'il semblait avoir empruntés à un empailleur, des oreilles aux lobes disproportionnés, des lèvres rouges et sèches, quasiment sans cou. Seraffimo, lui, a un visage éburnéen, des sourcils noirs et froncés, des cheveux en brosse, des mâchoires « proéminentes et impitoyables » ; si l'on ajoute à cela qu'il passe ses journées à Spectre ville, dans un décor Far West à l'ancienne, vêtu de pantalons de cuir noir gansés d'argent, portant des éperons d'argent, des pistolets à crosse d'ivoire, un ceinturon noir garni de munitions, et qu'il conduit un train modèle 1870, décoré en un style victorien digne d'un film en technicolor, le tableau est complet. La troisième figure de substitution, Mr. Winter – qui voyage avec une serviette en cuir portant sur une étiquette l'inscription « Mon groupe sanguin est F » –, est en réalité un tueur à la solde des Spang ; il s'agit d'un gros type ruisselant de sueur, avec une verrue sur la main, le visage flasque et les yeux globuleux.

Dans *Entourloupe dans l'azimut*, Hugo Drax mesure 1,80 m et a des épaules « exceptionnellement larges » ; il a une grosse tête carrée, des cheveux roux, la partie droite du visage luisante et toute fripée après une intervention esthétique ratée, l'œil droit différent du gauche, plus ouvert à cause d'une contraction de la paupière, « d'une rougeur pénible » ; il a d'épaisses moustaches roussâtres, des favoris descendant jusqu'aux lobes des oreilles, quelques touffes envahissant ses pommettes. En outre, ses moustaches s'efforcent de dissimuler, mais sans grand succès, une mâchoire proéminente et des dents supérieures particulièrement saillantes. Le dos de ses mains est recouvert d'un épais duvet roussâtre, et dans l'ensemble le personnage évoque l'idée d'un directeur de cirque.

Dans *Bons Baisers de Russie*, le Méchant donne naissance à trois figures de substitution : Red Grant, tueur professionnel à la solde de

SMERSH, aux cils ras couleur sable, aux yeux bleus délavés et opaques, à la bouche petite et cruelle, aux innombrables taches de rousseur sur une peau laiteuse, aux pores béants et espacés ; le colonel Grubozaboyschikov, chef de SMERSH, au visage étroit et anguleux, aux yeux ronds comme deux billes brillantes, alourdis par deux poches lourdes et flasques, à la bouche large et féroce, au crâne rasé ; enfin, Rosa Klebb, aux lèvres humides et pâles tachées de nicotine, à la voix rauque, monocorde et dénuée de toute émotivité, mesurant un mètre soixante, sans aucune forme, les bras trapus, le cou trop court, les chevilles trop robustes, les cheveux orange, déjà clairsemés, noués en un chignon serré et « répugnant », les « yeux brillants, marron jaunâtre », les lunettes épaisses, le nez triangulaire plâtré de poudre de riz, « la trappe humide de la bouche qui ne cessait de s'ouvrir et de se fermer, comme si elle avait été actionnée sous le menton par des fils » : globalement, l'apparence d'un être sexuellement neutre.

Dans *Bons Baisers de Russie*, on a une variante que l'on retrouve dans peu d'autres romans : un être fortement caractérisé, doté de plusieurs des qualités morales du Méchant, à cette différence près qu'il les met au service du Bien, au moins en se battant aux côtés de Bond. Il peut représenter une certaine Perversion, il est sûrement porteur d'une Nature Exceptionnelle, mais il reste toujours sur le versant de la Loyauté. Il s'agit de Darko Kerim, l'agent turc. Ses analogues seront Tiger Tanaka, le chef des services secrets japonais dans *On ne vit que deux fois* ; Draco dans *Au service secret de Sa Majesté* ; Enrico Colombo dans « Risico » (une nouvelle de *Bons Baisers de Paris*), et – partiellement – Quarrel dans *James Bond 007 contre Dr. No*. Ces personnages sont des substituts à la fois du Méchant et de « M », et nous les appellerons des « substituts ambigus ». Avec eux, Bond lie toujours une espèce d'alliance compétitive, il les aime et les craint en même temps, les utilise et les admire, les domine et les subit.

Dans *James Bond 007 contre Dr. No*, le Méchant, outre sa taille démesurée, est caractérisé par l'absence de mains, remplacées par des pinces d'acier. Son crâne rasé a l'aspect d'une goutte d'eau renversée, sa peau est translucide, sans rides, ses pommettes semblent « douces comme du vieil ivoire », ses sourcils ont l'air d'être peints, ses yeux dépourvus de cils sont pareils à « deux petites bouches noires », son nez maigre finit très près de la bouche qui respire la cruauté et la décision.

Dans *Goldfinger*, le personnage homonyme est carrément un monstre parfait. Sa particularité est le manque total de proportions : « Petit, car sa taille ne devait pas dépasser le mètre cinquante-deux,

on aurait dit que ses jambes s'emboîtaient directement dans ses épaules, et sa tête faisait penser à une boule bien ronde. L'impression générale, c'était que Goldfinger avait été fait d'un assemblage de parties de corps appartenant à plusieurs personnes. » Et les différentes parties ne coïncidaient pas. En somme, c'était un petit homme mal fait, avec des cheveux roux et un visage bizarre. Son substitut est le Coréen Oddjob, aux doigts en spatules dont les extrémités brillent comme de l'os, et qui peut briser la rampe en bois d'un escalier d'un seul coup de karaté.

Opération Tonnerre met en scène pour la première fois Ernst Stavro Blofeld, que l'on retrouvera dans *Au service secret de Sa Majesté* et *On ne vit que deux fois*, où il meurt enfin. Dans *Opération Tonnerre*, ses incarnations substitutives – incluant la mort – sont le comte Lippe et Emilio Largo; tous deux sont beaux et pleins de prestance, bien que vulgaires et cruels, mais leur monstruosité est tout intérieure. Dans *Au service secret de Sa Majesté*, on a l'apparition d'Irma Blunt – âme damnée de Blofeld, glaçante réincarnation de Rosa Klebb – ainsi que d'une série de *vilains* périssant tous tragiquement, qui balayé par une avalanche, qui écrasé par un train. Dans *On ne vit que deux fois*, le rôle principal est repris et parachevé par le monstre Blofeld, déjà décrit dans *Opération Tonnerre*: deux iris pareils à des étangs profonds, entourés, « comme les yeux de Mussolini », par deux sclérotiques d'un blanc très pur, d'une symétrie rappelant les yeux des poupées, ressemblance accentuée par les cils noirs et soyeux, très féminins; deux yeux purs sur un visage enfantin, marqué par une bouche humide, rouge comme « une blessure mal cicatrisée », sous un nez lourd; globalement, une expression d'hypocrisie, de tyrannie et de cruauté, « à un degré shakespearien ». Il pèse cent vingt kilos, nous apprend *Au service secret de Sa Majesté*, n'a pas de lobes d'oreilles et ses cheveux sont taillés en brosse.

Cette singulière unité physionomique des Méchants de service confère une certaine unité au rapport Bond-Méchant, d'autant que le Méchant se distingue également par une série de caractéristiques raciales et biologiques.

Le Méchant naît dans une zone ethnique allant de l'Europe centrale aux pays slaves en passant par le bassin méditerranéen; en règle générale, il est de sang mêlé et ses origines sont complexes et obscures. Il est asexué ou homosexuel, ou pour le moins sexuellement déviant. Doué de qualités exceptionnelles d'invention et d'organisation, il entreprend à son propre compte une activité considérable lui permettant d'amasser une immense fortune, grâce à laquelle il travaille en faveur de la Russie. A cette fin, il échafaude

un plan dont les caractéristiques et les dimensions relèvent de la science-fiction; minutieusement élaboré, il est destiné à mettre en péril l'Angleterre ou tout le Monde Libre. La figure du Méchant contient en fait l'ensemble des valeurs négatives que nous avons identifiées dans certains couples d'oppositions, en particulier les pôles Union soviétique et Pays non anglo-saxons (la condamnation raciste frappe surtout les Juifs, les Allemands, les Slaves et les Italiens, toujours présentés comme des métèques), la Cupidité élevée au rang de dignité paranoïaque, la Programmation comme méthodologie technicisée, le Faste satrapique, la Nature Exceptionnelle physique et psychique, la Perversion physique et morale, la Déloyauté radicale.

Le Chiffre, qui subventionne les mouvements subversifs en France, est « probablement un mélange de race méditerranéenne, avec des ascendances prussiennes ou polonaises » et a du sang juif, révélé par « ses oreilles petites aux larges lobes ». Joueur plutôt loyal, il trahit pourtant ses propres maîtres et cherche à récupérer par des moyens criminels l'argent perdu au jeu. Masochiste – à en croire le dossier des Services Secrets –, il a monté une chaîne de maisons de tolérance mais a dilapidé son patrimoine en menant la grande vie.

Mister Big est noir, ses rapports avec Solitaire, qu'il exploite, sont ambigus (il n'a jamais obtenu ses faveurs), il aide les Soviétiques grâce à sa puissante organisation criminelle fondée sur le culte vaudou, il recherche et écoule aux Etats-Unis des trésors cachés du XVII^e siècle, il contrôle divers rackets et s'apprête à ruiner l'économie américaine en introduisant sur le marché clandestin des quantités considérables de monnaies rares.

La nationalité d'Hugo Drax est imprécise : il est anglais d'adoption mais en fait il est allemand. Il possède le monopole de la columbite, matériau indispensable au fonctionnement des réacteurs, et offre à la Couronne britannique la construction d'une fusée super-puissante; en réalité, il projette de faire tomber sur Londres cette fusée à tête atomique, et de s'enfuir ensuite en Russie (équation communisme-nazisme) ; il fréquente des clubs très fermés, il est passionné de bridge mais n'éprouve de plaisir qu'à tricher. Son hystérie ne laisse pas supposer d'activités sexuelles dignes d'intérêt.

Toutes les figures substitutives de *Bons Baisers de Russie* ont des Soviétiques pour chefs et c'est naturellement de leurs activités en faveur de la cause communiste que ces personnages tirent fortune et pouvoir. Rosa Klebb, sexuellement neutre, pouvait « [prendre] plaisir à l'acte physique, mais l'instrument était sans importance ».

Quant à Red Grant, loup-garou tuant avec passion, il mène une existence luxueuse aux frais de l'URSS, dans une villa avec piscine. Son plan abracadabrant consiste à attirer Bond dans un piège complexe, en utilisant pour appât une femme et une machine à coder et décoder les messages chiffrés, afin de le tuer et de mettre en échec le contre-espionnage anglais.

Le docteur No est un sang-mêlé sino-allemand, il travaille pour la Russie, n'affiche aucune tendance sexuelle définie (quand il détient Honeychile, il projette de la faire dévorer par les crabes de Crab Key), il vit grâce à une florissante industrie de guano et réussit à dévier les missiles téléguidés que lancent les Américains. Par le passé, il a édifié sa richesse en escroquant les organisations criminelles dont il était le caissier. Il vit sur son île au cœur d'un palais au faste féérique, dans une sorte d'aquarium artificiel.

Goldfinger est probablement d'origine balte mais a aussi du sang juif; il vit somptueusement grâce au commerce et à la contrebande de l'or qui lui permet de financer des mouvements communistes en Europe. Projetant de voler l'or de Fort Knox (et non de le rendre radioactif, comme l'affirme à tort le film), il obtient, pour faire sauter les dernières barrières, une bombe atomique tactique subtilisée aux forces de l'OTAN; en outre, il tente d'empoisonner l'eau de Fort Knox par des systèmes industriels. Il n'a pas de relations sexuelles avec la jeune fille qu'il tyrannise, se bornant à la couvrir d'or. Il triche au jeu par vocation, en employant de coûteux stratagèmes comme une longue-vue et la radio; il triche pour gagner de l'argent, alors qu'il est fabuleusement riche et ne se sépare jamais, en voyage, d'une confortable réserve d'or.

Blofeld, lui, est de père polonais et de mère grecque; il se sert de sa qualité d'employé au télégraphe pour mettre sur pied en Pologne un important réseau d'informations secrètes, et devient chef de la plus vaste organisation indépendante d'espionnage, de chantage, de rapine et d'extorsion de fonds. Avec Blofeld, la Russie cesse d'être le seul et unique ennemi – pour cause de politique internationale de détente – et c'est le SPECTRE qui reprend le rôle d'organisation maléfique. Toutefois, le SPECTRE a toutes les caractéristiques de SMERSH, y compris l'emploi d'éléments latino-slavo-allemands, les méthodes de torture et d'élimination des traîtres, la haine vouée aux puissances du Monde Libre. Parmi les plans de Blofeld, relevant tous de la science-fiction, celui de *Opération Tonnerre* consiste à subtiliser à l'OTAN deux bombes atomiques et à faire chanter grâce à elles l'Angleterre et les USA; celui de *Au service secret de Sa Majesté* prévoit l'entraînement dans une clinique de montagne de jeunes paysannes allergiques afin de les conditionner à diffuser des virus

mortels destinés à ruiner le patrimoine agricole et zoologique du Royaume-Uni. Celui de *On ne vit que deux fois*, dernière étape de la carrière de Blofeld avant son voyage vers une folie sanguinaire, se limite – sur une échelle politique plus réduite – à l'aménagement d'un jardin des suicides qui attire, sur les côtes nippones, des légions d'héritiers des kamikazes désireux de se faire empoisonner par des plantes exotiques, extrêmement raffinées et létales, au grand dam du patrimoine humain démocratique du Japon. La tendance de Blofeld au faste satrapique se manifeste déjà dans le style de vie mené en montagne, à Piz Gloria, et surtout dans l'île de Kyûshû, où il règne en tyran médiéval, se promenant dans son *hortus deliciarum* bardé d'une armure de fer. Auparavant, Blofeld s'était révélé avide d'honneurs (il aspirait à être reconnu comme le comte de Bleuville); c'est un maître en programmation, un génie de l'organisation, déloyal juste ce qu'il faut, sexuellement impuissant– il vit maritalement avec Irma Blofeld, asexuée elle aussi et tout aussi répugnante. Pour reprendre les mots de Tiger Tanaka, Blofeld « est un démon qui a pris forme humaine ».

Seuls les Méchants des *Diamants sont éternels* n'ont pas de collusion avec l'URSS. En un sens, l'organisation internationale des Spang apparaît comme la préfiguration du SPECTRE. Pour le reste, Jack et Seraffimo possèdent les caractéristiques traditionnelles.

Bond oppose sa réponse à chaque attribut spécifique du Méchant : la Loyauté au Service et la Mesure anglo-saxonne contre la Nature Exceptionnelle du sang-mêlé, le choix de la Privation et l'acceptation du Sacrifice contre le Faste affiché par l'ennemi, le coup de génie (Aléa) opposé à la froide Programmation pour triompher d'elle, le sens de l'Idéal opposé à la Cupidité (Bond gagne souvent beaucoup d'argent au jeu du Méchant, mais en général, il en reverse les énormes sommes soit au Service soit à la fille du moment, Jill Masterson, par exemple; et en tout cas, même lorsqu'il garde l'argent, il n'en fait jamais une fin en soi). Par ailleurs, certaines oppositions axiologiques ne fonctionnent pas seulement à l'intérieur du rapport Bond-Méchant, mais aussi dans le comportement de Bond lui-même : ainsi, il est d'ordinaire loyal mais ne dédaigne pas de battre son ennemi en empruntant ses armes, trichant avec le tricheur ou faisant chanter le maître chanteur (cf. *Entourloupe...* ou *Goldfinger*). Mesure et Nature Exceptionnelle, Aléa et Programmation s'opposent jusque dans ses actes et ses décisions, et c'est cette dialectique qui rend fascinant le personnage, lequel gagne justement parce qu'il n'est pas parfait (comme le sont en revanche « M » et le Méchant). Devoir et Sacrifice sont les éléments d'un débat intérieur chaque fois que Bond sait qu'il lui faudra

dévoiler le plan du Méchant au risque de sa propre vie, et c'est l'idéal patriotique (Grande-Bretagne, Monde Libre) qui l'emporte, sans oublier l'exigence raciste de démontrer la supériorité de l'homme britannique. Chez Bond s'opposent également le Faste (goût de la bonne chère, recherche vestimentaire, choix d'hôtels somptueux, amour des salles de jeu, invention de cocktails, etc.) et la Privation (il est toujours prêt à abandonner le Faste – aurait-il l'apparence d'une Femme s'offrant à lui– pour affronter une nouvelle situation de Privation, dont le point maximal est la torture).

Nous avons longuement insisté sur le couple Bond-Méchant car il contient toutes les oppositions énumérées au départ, y compris le jeu entre Amour et Mort, qui, sous la forme primordiale d'une lutte entre Eros et Thanatos, principes de plaisir et de réalité, se manifeste au moment de la torture (explicitement théorisée dans *Casino Royal* comme une sorte de rapport érotique entre tortionnaire et torturé).

Cette opposition se perfectionne dans le rapport entre le Méchant et la Femme. Vesper est tyrannisée par les Soviétiques, à travers Le Chiffre qui la fait chanter; Solitaire est soumise à Big Man; Tiffany Case est dominée par les Spang; Tatiana est l'esclave de Rosa Klebb et du gouvernement soviétique; Jill et Tilly Masterson sont dominées, d'une manière différente, par Goldfinger, et Pussy Galore est à ses ordres; Domino Vitali se plie à la volonté de Blofeld par le biais de ses relations physiques avec Emilio Largo, figure substitutive. Les jeunes Anglaises hôtes de Piz Gloria sont sous le contrôle hypnotique de Blofeld et la surveillance virginale d'Irma Blunt, sa figure substitutive; en revanche, Honeychile n'entretient qu'un rapport symbolique avec le pouvoir du Dr. No, se promenant pure et inexpérimentée aux abords de son île maudite, mais à la fin, le Dr. No offre son corps nu en pâture aux crabes (Honeychile a été soumise au Méchant par l'acte substitutif du brutal Mander qui l'a violée mais qu'elle a puni en le tuant au moyen d'un scorpion, anticipant la vengeance – aux crustacés – du Dr. No). Enfin, Kissy Suzuki, qui vit dans son île à l'ombre du château maudit de Blofeld, subit sa domination purement allégorique, à l'instar de l'ensemble de la population. A mi-chemin, Gala Brand, un agent du Service, devient pourtant la secrétaire de Hugo Drax et établit avec lui un rapport de soumission. Dans la majeure partie des cas, ce rapport est perfectionné par la torture, que la femme subit en même temps que Bond. Ici, le couple Amour-Mort fonctionne dans le sens d'une plus intime union érotique grâce à l'épreuve commune.

Dominée par le Méchant, la femme de Fleming a déjà été, d'une manière ou d'une autre, prédisposée à la domination, la vie ayant

joué le rôle substitutif du Méchant. Le schéma commun à chacune d'entre elles est le suivant : 1) la fille est belle et gentille; 2) elle est devenue frigide et malheureuse à cause de rudes épreuves vécues dans son adolescence; 3) cela l'a conditionnée à se mettre au service du mal; 4) sa rencontre avec Bond l'épanouit humainement; 5) Bond la possède mais finit par la perdre.

Ce curriculum est commun à Vesper, Solitaire, Tiffany, Tatiana, Honeychile, Domino; plus allusif chez Gala, il est équitablement distribué entre les trois femmes substituts de Goldfinger (Jill, Tilly et Pussy – les deux premières ont eu un passé douloureux, mais seule la troisième a été violée par son oncle; Bond possède la première et la troisième; la deuxième est tuée par le Méchant, la première torturée avec de l'or, les deux autres sont lesbiennes et Bond ne rachète que la troisième; et ainsi de suite) ; il est en revanche plus confus et incertain pour les filles de Piz Gloria – chacune a un passé malheureux mais Bond n'en possède qu'une seule (parallèlement, il épouse Tracy, affligée d'un passé malheureux dû à des substituts mineurs, dominée par Draco, substitut ambigu qu'elle subit, puis tuée par Blofeld qui concrétise alors sa domination sur elle et conclut par la Mort la relation d'Amour qu'elle entretenait avec Bond). Kissy Suzuki a vécu une triste expérience hollywoodienne, qui l'a rendue prudente envers la vie et les hommes.

A chaque fois, Bond perd ces femmes, soit de par sa volonté soit de par celle d'autrui (par exemple, Gala en épouse – de mauvais gré – un autre), soit à la fin du roman, soit au début du suivant (comme pour Tiffany Case). Ainsi, au moment où la Femme résout l'opposition avec le Méchant pour établir avec Bond un rapport de purificateur-purifiée, salvateur-sauvée, elle repasse sous la domination du négatif. En elle s'est longtemps opérée la lutte du couple Perversion-Candeur (parfois extérieure, comme dans le rapport Rosa Klebb-Tatiana) qui en fait une proche parente de la vierge richardsonienne, porteuse de pureté à travers, malgré et contre la fange; en outre, sujet exemplaire pour une aventure d'accouplement-torture, elle pourrait résoudre l'opposition entre race élue et sang-mêlé non anglo-saxon, car elle appartient souvent à une catégorie ethnique inférieure; mais, le rapport érotique se concluant toujours par une forme réelle ou symbolique de mort, Bond retrouve bon gré mal gré sa pureté d'Anglo-Saxon célibataire. La race reste pure.

2. Les situations de jeu et l'intrigue comme « partie »

Les couples d'oppositions (dont nous n'avons considéré que quelques-unes des variantes possibles) se présentent comme un *ars combinatoria* aux règles très élémentaires. Evidemment, dans le heurt des deux pôles de chaque couple, le roman offre des solutions alternatives; le lecteur ne sait jamais si, à tel moment de l'aventure, c'est le Méchant qui va battre Bond ou *vice versa*, etc. L'information naît du choix. Mais avant la fin du récit, l'algèbre doit s'être accomplie selon un *code fixé à l'avance*, comme dans la mourre chinoise à laquelle jouent 007 et Tanaka au début de *On ne vit que deux fois* : la main bat le poing, le poing bat deux doigts, deux doigts battent la main. « M » bat Bond, Bond bat le Méchant, le Méchant bat la Femme, même si auparavant Bond bat la Femme; le Monde Libre bat l'Union soviétique, l'Angleterre bat les Pays Impurs, la Mort bat l'Amour, la Mesure bat la Nature Exceptionnelle, et ainsi de suite.

Cette interprétation de l'intrigue en termes de jeu n'est pas fortuite. Les livres de Fleming sont dominés par certaines situations clés que nous appellerons « situations de jeu ». On a d'abord quelques situations archétypes comme le Repas ou le Voyage, celui-ci pouvant se faire en Voiture (avec une symbolique très riche de l'automobile, propre à notre siècle), en Train (autre archétype, plutôt du dix-neuvième), en Avion ou en Bateau. Mais que ce soit un repas, une poursuite en voiture ou une folle course en train, tout est toujours joué sous forme de défi, de partie. Bond effectue le choix des mets comme on dispose les pièces d'un puzzle, il se prépare à un dîner avec une méthodicit   scrupuleuse digne d'une partie de bridge (cf. la convergence des deux éléments, en un rapport moyens-fin, dans *Entourloupe...*), et il conçoit la table comme un facteur ludique. De la même façon, train et voiture sont les éléments d'un pari passé avec l'adversaire : avant le terme du voyage, l'un des deux aura accompli ses coups et fait échec et mat.

Inutile de rappeler, à chaque aventure, la prédominance des situations de jeu, au sens effectif de jeu de hasard conventionnel. Bond joue et l'emporte toujours contre le Méchant ou l'une de ses figures substitutives. La description minutieuse de ces parties fera l'objet d'autres considérations dans le paragraphe que nous consacrerons aux techniques littéraires; disons ici que si les parties occupent tant de place, c'est qu'elles constituent des modèles réduits, et formalisés, de cette situation de jeu plus générale qu'est le roman. Le roman, étant donné les règles combinatoires des couples d'oppositions, se déroule comme une suite de « coups »

répondant à un code, et obéissant à un schéma parfaitement réglé.

Le schéma invariable est le suivant :

- a « M » joue et confie une mission à Bond b Le Méchant joue et apparaît à Bond (éventuellement sous une forme substitutive) c Bond joue et inflige un premier échec au Méchant – ou bien le Méchant inflige un premier échec à Bond d La Femme joue et se présente à Bond e Bond souffle la Femme : il la possède ou entreprend sa séduction f Le Méchant capture Bond (avec ou sans la Femme, ou en des moments différents) g Le Méchant torture Bond (avec ou sans la Femme) h Bond bat le Méchant (il le tue, ou tue son substitut, ou assiste à sa mort) i Bond convalescent s'entretient avec la Femme, qu'il perdra par la suite.

Le schéma est invariable en ce sens que tous ces éléments sont toujours présents dans chaque roman; on pourrait donc affirmer que la règle du jeu fondamentale est « Bond joue et gagne en huit coups », mais aussi, en raison de l'ambivalence Amour-Mort, que, d'une certaine manière, « Le Méchant répond et gagne en huit coups ». Il n'est pas dit que les coups doivent toujours être joués dans le même ordre. Une schématisation minutieuse des dix romans analysés ici en montrerait certains construits selon le schéma ABCDEFGHI (Dr. No, par exemple) mais, le plus souvent, on a diverses inversions et itérations. Parfois, Bond rencontre le méchant dès le début, lui inflige un premier échec, et ce n'est qu'après qu'il reçoit la mission de « M ». Tel est le cas de *Goldfinger*, qui présente un schéma de type BCDEACDFGDHEHI, où l'on note des coups répétés, comme deux rencontres et deux parties jouées contre le Méchant, deux séductions et trois rencontres avec des femmes, une première fuite du Méchant après sa défaite, suivie de sa mort, *etc.* Dans *Bons Baisers de Russie*, les Méchants se multiplient, grâce à la présence du substitut ambigu Kerim, en lutte avec Krilenku, substitut du Méchant, et au double duel mortel de Bond avec Red Grant et Rosa Klebb, laquelle est arrêtée après avoir mortellement blessé Bond; on a donc un schéma très compliqué – BBBBDA(BBC)EFGHGH(I) – où l'on trouve un long prologue en Russie avec la parade des substituts du Méchant et un premier rapport entre Tatiana et Rosa Klebb, l'envoi de Bond en Turquie, une grande parenthèse durant laquelle apparaissent les substituts Kerim et Krilenku avec la défaite de ce dernier; la séduction de Tatiana, la fuite en train avec la torture infligée par substitution à Kerim assassiné, la victoire sur Red Grant, le second round avec Rosa Klebb qui, alors qu'elle est battue, inflige de graves blessures à Bond. Aux derniers coups, Bond consomme

dans le train sa convalescence amoureuse avec Tatiana, prévoyant leur séparation.

Même le concept basique de torture subit des variantes, consistant parfois en une vexation directe, parfois en une sorte de parcours de l'horreur auquel Bond est soumis, soit par la volonté expresse du Méchant (Dr. No) soit par hasard, afin d'échapper au Méchant, mais toujours à cause des coups du Méchant (parcours tragique en pleine neige, poursuite, avalanche, course vertigineuse à travers les petits villages suisses dans *Au service secret de Sa Majesté*).

Parallèlement à la séquence de coups directs, on a de nombreux coups périphériques, qui enrichissent de choix imprévus l'aventure, sans pour autant altérer le schéma de base. Pour donner une représentation graphique de ce procédé, on pourrait résumer comme suit la trame d'un roman, *Les diamants sont éternels* par exemple, en inscrivant à gauche la séquence des coups directs, et à droite la multiplicité des coups périphériques :

Long et curieux prologue qui introduit à la contrebande des diamants en Afrique du sud.

- Coup (A) « M » envoie Bond en Amérique comme faux contrebandier.
- Coup (B) Les Méchants (les Spang) apparaissent indirectement dans la description.
- Coup (D) La Femme (Tiffany Case) rencontre Bond en qualité d'intermédiaire.

Minutieux voyage en avion : en arrière-plan, deux substituts du Méchant. *Situation de jeu*, duel imperceptible proie-chasseurs.

- Coup (B) Première apparition en avion du substitut du Méchant Winter (Groupe sanguin F).
- Coup (B) Rencontre avec Jack Spang.

Rencontre avec Felix Leiter qui renseigne Bond sur les Spang.

- Coup (E) Bond entreprend la séduction de Tiffany.

Long intermède à Saratoga, aux courses. En aidant Leiter, Bond nuit en fait aux Spang.

- Coup (C) Bond inflige un premier échec au Méchant.

Apparition des substituts du Méchant dans la salle de bains de boue et punition du jockey traître, anticipation symbolique de la torture infligée à Bond. Tout

l'épisode de Saratoga constitue une minutieuse *situation de jeu*...

Coup (B) Apparition de Seraffimo Spang.

Autre longue et minutieuse *situation de jeu*. Partie avec Tiffany comme croupier. Jeu à la table, escarmouche indirecte avec la femme, jeu indirect avec Seraffimo. Bond gagne de l'argent.

Coup (C) Bond inflige un second échec au Méchant.

Le soir suivant, longue fusillade entre automobiles. Association Born-Ernie Cureo.

Coup (F) Spang capture Bond.

Longue description de Spectreville et train-jouet de Spang.

Coup (G) Spang fait torturer Bond

Avec l'aide de Tiffany, Bond commence une fantastique fuite dans le désert sur une draisine, poursuivi par la locomotive-jouet conduite par Seraffimo. *Situation de jeu*.

Coup (H) Bond bat Seraffimo qui s'écrase avec sa locomotive contre la montagne.

Repos avec son ami Leiter, départ en bateau, longue convalescence amoureuse avec Tiffany, au milieu d'échanges de télégrammes codés.

Coup (E) Bond possède enfin Tiffany.

Coup (B) Réapparition du substitut du Méchant, Winter.

Situation de jeu sur le bateau. Partie mortelle jouée par coups infinitésimaux entre les deux tueurs et Bond. La situation de jeu est symbolisée par le modèle réduit des enchères sur le parcours du bateau. Les deux tueurs capturent Tiffany. Acrobaties de Bond pour atteindre la cabine de la jeune femme et éliminer les tueurs.

Coup (H) Bond bat définitivement les substituts du Méchant.

Méditation sur la mort devant les deux cadavres. Retour à la maison.

Coup (I) Bond sait qu'il pourra jouir d'un repos bien mérité avec Tiffany. Toutefois...

... déviation de l'aventure en Afrique du Sud où Bond détruit le dernier maillon de la chaîne.

Coup (H) Bond bat pour la troisième fois le Méchant en la personne de Jack Spang.

Il serait possible de tracer un schéma de ce genre pour chacun des dix romans. Les inventions collatérales sont très riches et forment la chair du squelette narratif que nous avons défini; elles constituent sans aucun doute l'un des principaux charmes de l'œuvre de Fleming mais ne témoignent pas, sinon en apparence, de son inventivité. Ainsi que nous le verrons par la suite, il est facile de ramener ces inventions collatérales à des sources littéraires précises; elles fonctionnent donc comme un rappel familier à des situations romanesques acceptables pour le lecteur. L'histoire proprement dite reste immuable et, curieusement, le suspense se crée à partir d'une séquence d'événements totalement convenus. En résumé, l'histoire de *chacun* des livres de Fleming est grosso modo la suivante : Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction échafaudé par un individu monstrueux d'origine

incertaine, en tout cas pas anglais, qui, grâce aux activités d'organisation ou de production qu'il dirige, non seulement gagne énormément d'argent mais fait en outre le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme qui est sous sa coupe et la libère de son passé en restaurant avec elle un rapport érotique, interrompu à cause du Méchant par la capture de Bond et la torture qui lui est infligée. Mais Bond triomphe du Méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses rudes travaux entre les bras de la Femme, qu'il est toutefois destiné à perdre.

C'est à se demander comment une machine narrative aussi rigide peut être compatible avec une recherche de sensations, de surprises et d'imprévu. En réalité, ainsi que nous l'avons dit précédemment², ce qui caractérise le roman policier, fût-il d'investigation ou d'action, ce n'est pas tant la variation des faits que le retour d'un schéma habituel dans lequel le lecteur reconnaîtra quelque chose de déjà vu auquel il s'est attaché. Sous l'apparence d'une machine à produire de l'information, le polar est en fait une machine à produire de la redondance; feignant d'émouvoir le lecteur, il le conforte en réalité dans une sorte de paresse imaginative, et il offre de l'évasion en racontant non pas l'inconnu mais le déjà-connu. Toutefois, alors que dans les polars d'avant Fleming le schéma immuable est constitué par la personnalité du policier et de son entourage, par sa méthode de travail et ses tics, alors que c'est à l'intérieur de ce schéma que se déroulent les événements toujours imprévisibles (le plus imprévisible étant la personne même du coupable), dans les romans de Fleming, le schéma englobe jusqu'à la chaîne même des événements ainsi que les caractères des personnages secondaires; avant tout, ce que l'on connaît dès le début chez Fleming, c'est justement le coupable, avec ses caractéristiques et ses projets. La jouissance du lecteur consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup.

On pourrait comparer un roman de Fleming à un match de foot, dont on connaît au départ l'ambiance, le nombre et la personnalité des joueurs, les règles du jeu, et le fait que tout se jouera dans les limites de la pelouse; à cette différence près que, dans un match de foot, on ignore jusqu'à la fin l'information ultime : qui va gagner? Il serait donc plus exact de le comparer à un match de basket joué par les Harlem Globe Trotters contre une petite équipe de province. On sait déjà avec une absolue certitude et en vertu de quelles règles les Harlem Globe Trotters l'emporteront : le plaisir consistera donc à

voir avec quelle virtuosité ils atteindront le moment final, avec quelles ingénieuses déviations ils confirmeront nos prévisions, avec quelles jongleries ils triompheront de leur adversaire. Dans les romans de Fleming, on célèbre donc de façon exemplaire cet élément de jeu escompté et de redondance absolue qui caractérise les machines à évasion fonctionnant dans le domaine de la communication de masse. D'un mécanisme parfait, ces machines constituent des structures narratives qui travaillent sur des contenus évidents et n'aspirent pas à des déclarations idéologiques particulières. Toutefois, il est vrai que ces structures connotent inévitablement des positions idéologiques et que ces dernières ne dérivent pas tant des contenus structurels que de la façon de structurer narrativement les contenus.

3. Une idéologie manichéenne Les romans de Fleming ont été diversement accusés de maccarthysme, de fascisme, de culte de l'exception et de la violence, de racisme, j'en passe et des meilleures. Difficile, après l'analyse que nous avons menée, de nier que Fleming incline à considérer l'homme anglo-saxon comme supérieur aux races orientales ou méditerranéennes, ou qu'il professe un anticommunisme viscéral. Cependant, il est significatif qu'il cesse d'identifier le mal à la Russie dès que la situation internationale la rend moins redoutable, *selon la conscience commune*; significatif que, présentant le gang noir de Mister Big, il se lance dans une reconnaissance des nouvelles races africaines et de leur contribution à la civilisation contemporaine (le banditisme noir serait la preuve de la perfection atteinte dans tous les domaines par les peuples de couleur); significatif que le soupçon d'avoir du sang juif, émis à l'égard de certains personnages, soit tempéré par une ombre de doute. Qu'il réprouve ou absolve les races inférieures, Fleming ne dépasse jamais le racisme larvé de l'homme du commun, si bien que nous en arrivons à nous dire que notre auteur ne caractérise pas ses personnages de telle ou telle façon à la suite d'une décision idéologique mais par pure exigence rhétorique.

On entend ici rhétorique au sens originaire que lui a conféré Aristote : un art de persuader qui doit s'appuyer, pour établir des raisonnements crédibles, sur les *endoxa*, c'est-à-dire sur ces choses que pense la majorité des gens.

Fleming, avec le cynisme du gentilhomme blasé, veut construire une machine narrative qui fonctionne. Pour ce faire, il décide de recourir aux attraits les plus universels et les plus sûrs, et il met en jeu des *éléments archétypes*, ceux-là mêmes qui ont fait leurs preuves dans les fables traditionnelles. Reprenons les couples de caractères qui s'opposent : « M » est le Roi et Bond le chevalier investi d'une mission; Bond est le Chevalier et le Méchant est le Dragon; la Femme est au Méchant ce que la Belle est à la Bête; Bond qui rend à la Femme la plénitude de son esprit et de ses sens est le Prince Charmant qui réveille la Belle au Bois Dormant; entre Monde Libre et Union soviétique, Angleterre et Pays non anglo-saxons, on retrouve le rapport épique primitif entre Race Elue et Race Inférieure, entre Blanc et Noir, entre Bien et Mal.

Fleming est raciste comme l'est tout illustrateur qui, voulant représenter le diable, lui dessine les yeux bridés, comme l'est la nourrice qui, voulant évoquer Croquemitaine, suggère que c'est un grand Noir.

Il est singulier que Fleming soit anticomuniste avec la même indifférence avec laquelle il est antinazi et anti-allemand. Ce n'est pas qu'il soit réactionnaire dans un cas et démocrate dans l'autre. Il est tout simplement manichéen pour des raisons de commodité.

Fleming cherche des oppositions élémentaires; afin de donner un visage aux forces premières et universelles, il recourt à des clichés. Pour identifier ces clichés, il se réfère à l'opinion publique. En période de tension internationale, ce sera le méchant communiste ou le criminel nazi impuni – cliché désormais historiquement acquis. Fleming les emploie tous deux avec la plus grande indifférence.

Tout au plus tempère-t-il son choix par l'ironie, mais une ironie complètement masquée, qui ne se révèle qu'à travers l'incrédibilité de l'exagération. Dans *Bons Baisers de Russie*, ses Soviétiques sont si monstrueusement, si invraisemblablement méchants qu'il est impossible de les prendre au sérieux. Et pourtant, Fleming fait précéder son livre d'une brève préface où il explique que toutes les atrocités qu'il raconte sont absolument vraies. Il a choisi le moyen de la fable, laquelle demande à être consommée comme vraisemblable sous peine de devenir apologue satirique. On dirait que l'auteur écrit ses romans pour une double lecture, les destinant aussi bien à ceux qui les prendront pour argent comptant qu'à ceux qui sauront en sourire. Mais pour que les textes puissent jouer ce double jeu, il faut que le ton soit authentique, crédible, naïf, truculent. Un homme qui opère un tel choix n'est ni un fasciste ni

un raciste : c'est seulement un cynique, un ingénieur en romans de grande consommation.

Si Fleming est réactionnaire, ce n'est pas parce qu'il remplit son schéma « Mal » avec un Russe ou un Juif. S'il l'est, c'est parce qu'il procède par schémas. La schématisation, la bipartition manichéenne sont toujours dogmatiques, intolérantes; inversement, le démocrate est celui qui refuse les schémas, reconnaît les nuances, les distinctions et justifie les contradictions. Fleming est réactionnaire comme l'est, à sa source, la fable, toute fable. Il s'agit de ce conservatisme ancestral, dogmatique et statique des fables et des mythes, qui transmettent une sagesse élémentaire, construite et communiquée par un simple jeu d'ombres et de lumières, et ce à travers des images indiscutables n'autorisant aucune distinction critique. Si Fleming est « fasciste », il l'est parce que le propre du fascisme est son incapacité à passer de la mythologie à la raison, ainsi que sa tendance à gouverner en se servant de mythes et de fétiches.

Les noms mêmes des protagonistes participent de cette nature mythologique; par une image ou un calembour, ils révèlent dès le début le caractère du personnage, de façon immuable, sans possibilité de conversions ou de changements (impossible de s'appeler *Blanche-Neige* si l'on n'est pas blanche comme neige, de visage et de cœur). Le méchant vit-il du jeu? Il s'appellera *Le Chiffre*. Est-il au service des rouges? Il s'appellera *Red*, et *Grant* s'il travaille pour de l'argent et est dûment subventionné. Un Coréen tueur de sa profession mais employant des méthodes inaccoutumées s'appellera *Oddjob* (« travail extravagant »), un obsédé de l'or *Auric Goldfinger*. Sans insister sur le symbolisme du nom d'un Méchant qui s'appelle *No*, le visage taillé par la moitié d'*Hugo* Drax sera évoqué par le caractère incisif de l'onomatopée de son patronyme. Belle et transparente, télépathe, *Solitaire* évoquera la froideur du diamant; chic et intéressée par les diamants, *Tiffany Case* évoquera le grand joaillier new-yorkais et le « beauty case » des mannequins. L'ingénuité est évidente dans le nom de *Honeychile*, l'impudeur sensuelle dans celui de *Pussy* (référence anatomique en slang) *Galore* (autre terme slang qui signifie « mettre dans le mille »). Pion d'un jeu ténébreux, voici *Domino*; tendre amante japonaise, quintessence de l'Orient, voici *Kissy Suzuki* (la référence au nom du vulgarisateur le plus populaire de la spiritualité zen est-elle fortuite?). Inutile de parler de femmes présentant un intérêt moindre comme *Mary Goodnight* ou *Miss Trueblood*. Et si le nom de Bond a été choisi presque par hasard, au dire de Fleming, pour donner au personnage une apparence absolument commune, ce sera alors par hasard, mais

à bon droit, que ce modèle de style et de succès évoque aussi bien la très raffinée Bond Street que les bons du Trésor.

On comprend maintenant comment les romans de Fleming ont pu obtenir un si large succès : ils mettent en œuvre un réseau d'associations élémentaires, ils ramènent à une dynamique originelle et profonde. Et ils plaisent au lecteur sophistiqué qui y discerne, avec une pointe de complaisance esthétique, la pureté de l'épopée primitive, traduite sans pudeur et avec malice en termes actuels, applaudissant en Fleming l'homme cultivé, le reconnaissant comme l'un des siens, bien entendu le plus habile et le plus dépourvu de préjugés.

Ces louanges, Fleming pourrait les mériter si – parallèlement au jeu évident des oppositions archétypes – il n'en développait un second, sans conteste plus surnois : celui des oppositions stylistico-culturelles. En vertu de quoi, le lecteur sophistiqué, qui se sentait malicieusement complice de l'auteur pour avoir su discerner le mécanisme de la fable, devient sa victime : il est en effet induit à entrevoir une invention stylistique là où il n'y a au contraire – nous allons le voir – qu'un habile montage du *déjà-vu*.

4. Les techniques littéraires

Fleming « écrit bien », au sens le plus banal mais honnête du terme. Il a un rythme, une netteté, un certain goût sensuel du mot. Cela ne veut pas dire que Fleming soit un artiste; toutefois, il écrit avec art.

La traduction peut le trahir. En italien, *Goldfinger* commence par « James Bond stava seduto nella sala d'aspetto dell'aeroporto di Miami. Aveva già bevuto due bourbon doppi ed ora rifletteva sulla vita e sulla morte ». Cela n'équivaut pas à :

James Bond, with two double bourbon inside him, sat at the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death.

Dans la phrase anglaise, il n'y a qu'une seule période, dotée d'une élégance de style³. Rien à dire. Fleming procédera de cette manière standardisée.

Il raconte des histoires truculentes et invraisemblables. Mais il y a façon et façon de le faire. Dans *Charmante soirée*, Mickey Spillane décrivait ainsi un massacre perpétré par Mike Hammer :

Et la mitrailleuse crachait la réponse, elle aussi, en son propre langage, et je vis la tête d'Osilow voler en éclats humides qui s'éparpillèrent alentour. Le petit homme du métro tendit les mains vers moi, comme pour repousser les balles, et s'effondra criblé de trous bleuâtres. Chapeau-de-Cuir fut le seul à essayer de dégainer son pétard. Je pris la peine de viser pour la première fois, et lui découpai le bras comme avec une perceuse, en suivant le contour de l'épaule! Je lui laissai le temps de bien voir le membre amputé qui gisait à ses pieds. Il n'avait pas l'air de croire qu'une chose pareille avait pu lui arriver, à lui! Je le lui prouvai en lui flanquant la giclée suivante dans les tripes.

Quand, dans *Casino Royal*, Fleming doit décrire la mort de Le Chiffre, nous nous trouvons indubitablement devant une technique plus adroite :

Il y eut un « pfutt » aigu, pas plus fort que le bruit que fait une bulle d'air s'échappant d'un tube de dentifrice. Pas d'autre bruit, et soudain, il était poussé à Le Chiffre un autre œil, un troisième œil, à l'alignement des deux autres, exactement à l'endroit où le gros nez, sous le front, commençait à faire saillie. C'était un petit œil noir, sans cils ni sourcils.

Une seconde, les trois yeux regardèrent à travers la pièce, puis tout l'ensemble du visage parut glisser et tomber sur un des genoux. Les deux yeux placés à l'extérieur se tournèrent en vacillant vers le plafond.

Il y a plus de pudeur, plus de silence par rapport au grossier chahut de Spillane; mais il y a aussi un goût plus baroque de l'image, une façon de tout réduire à l'image, sans émotions de

commentaire, et un emploi de mots qui « nomment » les choses avec exactitude.

Non que Fleming ait renoncé à l'explosion grand-guignolesque. Au contraire, il y excelle et en parsème ses romans, mais quand il orchestre le macabre sur écran panoramique, il révèle là aussi bien plus de venin littéraire que n'en possédait Spillane.

Prenons la mort de Mister Big dans *Vivre et laisser mourir* : le bandit fait attacher Bond et Solitaire par une longue corde à son bateau et les traîne pour qu'ils aillent se fracasser contre le récif de corail de la baie; mais à la dernière minute, l'embarcation, que 007 avait eu la bonne idée de miner quelques heures plus tôt, se volatilise dans une explosion, et les deux victimes, saines et sauvées, assistent à la misérable fin de Mister Big, naufragé et dévoré par les requins :

C'était une grosse tête chauve et un flot de sang coulait d'une blessure à la tempe [...]. Bond voyait les dents crispées dans un rictus de souffrance et de lutte désespérée. Le sang voilait à demi les grands yeux d'or, qui devaient rouler dans leurs orbites. Il lui semblait presque entendre cogner le cœur malade sous la peau noire. [...] Mr. Big avançait toujours. Ses épaules étaient nues, ses vêtements avaient été arrachés par l'explosion, mais la cravate de soie noire était toujours autour de son cou épais, et elle flottait derrière la tête chauve comme la natte d'un Chinois. Une vague vint laver le sang qui l'aveuglait. Les yeux étaient écarquillés, regardant Bond d'un air fou. Ils n'appelaient pas au secours, ils avaient seulement l'éclat de l'épuisement.

Bond ne pouvait en détacher son regard; ils n'étaient plus qu'à dix mètres de lui quand soudain ils se fermèrent. Le grand visage se crispa dans une grimace de douleur.

– Ahh!... hurla la bouche en se tordant.

Les deux bras cessèrent de battre l'eau et la tête disparut, puis remonta. Un nuage de sang obscurcit la

mer. Deux longues ombres brunes sortirent du nuage pour y replonger aussitôt. Le corps était agité de soubresauts. Le bras de Mr. Big sortit à moitié de l'eau. Au bout de ce bras il n'y avait plus ni montre, ni poignet, ni main.

Mais la grande tête vivait toujours, la bouche agrandie remuait encore. [...] Le requin mordit l'homme en pleine poitrine et la tête hurlante disparut sous l'eau; [...].

La tête remonta à la surface. La bouche était close. Les yeux jaunes semblaient toujours regarder Bond. La gueule du requin sortit de l'eau et il nagea vers la tête, les mâchoires grandes ouvertes, les dents éclatantes. Il y eut un horrible bruit d'os broyés et un grand remous dans l'eau. Puis le silence.

Cette parade de l'effroyable ne peut nier ses ascendances XVIII^e et XIX^e : le carnage final, précédé de tortures et d'emprisonnements douloureux (si possible avec la vierge de service en garniture), est du *gothic* de la plus belle eau. La page citée ici est un condensé, Mr. Big agonise un peu plus longtemps, tout comme le Moine de Lewis agonisait pendant plusieurs jours, le corps déchiqueté après une chute sur des rochers escarpés. Mais l'effroyable gothique de Fleming est décrit avec une précision physicaliste, en alignant des images, et surtout des images de choses. L'absence de montre sur un poignet dévoré par les requins n'est pas seulement un exemple de sarcasme macabre : c'est aussi une façon d'aller à l'essentiel par le superflu, typique du nouveau roman, d'une école du regard.

Nous tenons ici une nouvelle opposition qui régit non plus la structure du récit mais celle du style de Fleming : l'opposition entre raconter au moyen de faits abominables et raconter au moyen de choses minimes vues d'un œil désenchanté.

Il est en effet surprenant de constater la minutie acharnée et oiseuse de ses interminables descriptions d'objets, de paysages ou de gestes en apparence non essentielles à l'aventure; et inversement, l'extrême style télégraphique avec lequel il liquide en quelques

lignes les actions les plus inopinées et les plus improbables. Exemple type : dans *Goldfinger*, deux pages consacrées à une méditation hasardeuse sur la mort d'un Mexicain, quinze à une partie de golf, vingt-cinq environ à une longue filature en voiture à travers la France, contre seulement quatre ou cinq pour l'arrivée à Fort Knox en faux train-hôpital et le coup de théâtre dont l'apogée est l'échec de Goldfinger et la mort de Tilly Masterson.

Dans *Opération Tonnerre*, la description de la cure naturiste suivie par Bond en clinique occupe un quart du volume, sans que les événements survenant en ce lieu justifient le fait de s'attarder sur la composition des repas diététiques, la technique des massages ou les bains turcs; mais le passage le plus déconcertant est sans doute celui où Domino Vitali, après avoir raconté sa vie à Bond, au bar du Casino, met cinq pages à décrire, avec une exactitude à la Robbe-Grillet, le paquet des cigarettes Player's. Il y a là quelque chose de plus par rapport aux trente pages retraçant dans *Entourloupe...* les préparatifs et le déroulement de la partie de bridge avec Sir Hugo Drax. Ici, un suspense indéniablement magistral s'installait, même pour un lecteur ignorant tout des règles de ce jeu; là au contraire, le passage est interlocutoire et il semble superflu de caractériser l'esprit rêveur de Domino en montrant avec une telle richesse de nuances sa tendance à la phénoménologie sans but.

« Sans but » est le mot juste. C'est sans but que *Les diamants sont éternels*, pour nous présenter la contrebande de diamants en Afrique du Sud, s'ouvre sur l'apparition d'un scorpion qui évoluerait sous le verre grossissant d'une loupe, macroscopique comme un animal préhistorique, protagoniste d'une histoire de vie et de mort dans le règne animal, interrompue par un être humain qui fait irruption, écrase le scorpion et donne le départ de l'action, comme si tout ce qui avait précédé ne constituait que le générique, élaboré par un graphiste raffiné, d'un film continuant ensuite avec un autre style.

Le début de *Bons Baisers de Russie* est plus significatif encore de cette technique du regard sans but : on a une page entière de « presque » nouveau roman, une brillante variation sur un corps, celui d'un homme nu, étendu au bord de la piscine, immobile, comme frappé de rigidité cadavérique, qu'une libellule bleu et vert explore pore après pore, poil après poil. Et, alors que plane sur la scène une subtile odeur de mort si habilement suscitée par l'auteur, l'homme bouge et chasse la libellule. Il bouge parce qu'il est vivant et s'apprête à se faire masser. Le fait qu'il gise à plat ventre, comme mort, n'a aucune importance pour la suite du récit. L'œuvre de Fleming regorge de ce genre de passages pleins de virtuosité, feignant une technique du regard et un goût du superflu que non

seulement le mécanisme narratif du récit ne requiert pas mais qu'il rejette. Quand l'histoire en arrive aux nœuds essentiels (aux « coups » de base énumérés précédemment), la technique du regard est résolument abandonnée : Robbe-Grillet est remplacé par Souvestre et Allain, le monde objectal laisse la place à Fantômas.

Ou plus exactement, les temps de la réflexion descriptive, très attirants car étayés par une langue nette et efficace, viennent soutenir les pôles du Faste et de la Programmation, tandis que ceux de l'action irraisonnée expriment les moments de la Privation et du Risque. Ainsi, l'opposition entre ces deux techniques (ou la technique de cette opposition stylistique) n'est pas fortuite. Si cela était, la technique de Fleming, qui interrompt le suspense d'une opération tendue et dense – une procession d'hommes-grenouilles vers un duel à mort – pour s'attarder sur la faune sous-marine et la conformation d'une corolle, s'apparenterait à la technique ingénue de Salgari⁴, capable d'abandonner son héros qui a trébuché, durant une folle poursuite, sur une grosse racine de séquoia, pour nous conter l'origine, la propriété et la répartition de ces arbres sur le continent nord-américain.

Or chez Fleming, la diversion, au lieu de ressembler à une entrée du Larousse située au mauvais endroit, acquiert un double relief : d'abord, elle est rarement une description de l'inhabituel – comme chez Salgari ou Jules Verne – mais la *description du déjà-connu*; ensuite, elle n'intervient pas en tant qu'information encyclopédique mais en tant que suggestion littéraire, et à ce titre, elle va « ennoblir » le fait raconté.

Examinons ces deux points car ils révèlent l'âme secrète de la machine stylistique de Fleming.

Fleming ne décrit jamais le séquoia, le lecteur n'a jamais eu l'occasion d'en voir. Il décrit une partie de canasta, une voiture de série, le tableau de bord d'un avion, le wagon d'un train, la carte d'un restaurant, le paquet de cigarettes d'une marque trouvable dans n'importe quel bureau de tabac. Il liquide en quelques lignes un assaut donné à Fort Knox parce qu'il sait qu'aucun de ses lecteurs n'aura jamais l'occasion de dévaliser Fort Knox; et il explique longuement le plaisir éprouvé à empoigner un volant ou un levier de vitesse au plancher, car ce sont là des gestes que chacun de nous peut, pourrait ou voudrait accomplir. Fleming s'attache à nous restituer le *déjà-vu* avec une technique photographique, puisque c'est sur le *déjà-vu* que fonctionnent nos capacités d'identification. Nous nous identifions non pas à celui qui vole une bombe atomique mais à celui qui conduit un yacht luxueux; non pas à celui qui

détruit une fusée mais à celui qui fait une longue descente à skis; non à celui qui s'adonne au trafic de diamants mais à celui qui commande un bon repas dans un restaurant de Paris. Notre attention est sollicitée, flattée, orientée vers le domaine des choses possibles et désirables. Là, le récit devient réaliste, l'attention maniaque; quant au reste – qui relève de l'invraisemblable – quelques pages et un implicite clin d'oeil suffisent. Personne n'est tenu d'y croire.

Une fois encore, le plaisir de la lecture n'est pas donné par l'incroyable et l'inouï, mais par l'évident et l'habituel. Dans cette évocation de l'évident, Fleming emploie indéniablement une stratégie verbale d'une rare classe; toutefois, ce que cette stratégie nous fait aimer relève du redondant et non de l'informatif. Le langage accomplit ici la même opération que la trame : la jouissance ne doit pas naître de l'excitation mais du repos.

On a dit aussi que la description minutieuse ne constitue jamais une information encyclopédique mais une évocation littéraire. Si un homme-grenouille nage vers la mort et que j'aperçoive au-dessus de lui une mer calme, laiteuse, et quelques ombres de poissons phosphorescents venant l'effleurer, son action s'inscrit dans le cadre d'une nature splendide et éternelle, ambiguë et indifférente, qui provoque en moi une sorte de profond contraste moral. Il suffit d'amplifier la phase de la fastueuse nature apathique, et le tour est joué. En général, si un homme-grenouille est dévoré par un requin, les faits divers l'annoncent, un point c'est tout; si quelqu'un accompagne cette mort de trois pages d'une phénoménologie du corail, cela aura-t-il quelque chose à voir avec la Littérature?

Il s'agit du jeu, assez connu, d'une culture du report, dénommée tantôt Midcult tantôt Kitsch⁵, qui trouve ici l'une de ses manifestations les plus efficaces – nous voudrions dire la moins irritante, pour la désinvolture et la virtuosité avec lesquelles l'opération est menée; si ce n'était que l'artifice a poussé certains critiques à célébrer en Fleming non l'habile élaborateur d'histoires divertissantes, mais un phénomène d'invention stylistique.

Le jeu du Midcult chez Fleming se fait parfois à découvert (mais n'en est pas moins efficace). Bond entre dans la cabine de Tiffany et tire sur les deux tueurs. Il les tue, réconforte la jeune femme terrorisée, et s'apprête à sortir :

[...] et, enfin, [...] dormir, dormir avec Tiffany blottie contre lui, serrée dans ses bras pour toujours.

Pour toujours?

Tout en traversant lentement la cabine pour ouvrir la porte de la

salle de bains à Tiffany, Bond rencontra le regard vide du cadavre étalé par terre.

Les yeux de celui dont le groupe sanguin était F semblaient lui dire : « Mon petit père, rien n'est jamais pour toujours. La mort seule dure éternellement. Rien ne dure toujours, sauf ce que vous venez de me faire... »

Les phrases courtes, scandées par des retours à la ligne comme autant de vers; l'indication de l'homme par le leitmotiv de son groupe sanguin; la prosopopée biblique des yeux qui parlent et « disent »; la réflexion rapide et solennelle – somme toute très évidente – quant au fait que lorsqu'on est mort, on le reste... Bref, on a tout l'attrail d'un « universel » fallacieux, que MacDonald discernait déjà chez l'Hemingway de la fin. Malgré cela, Fleming serait encore autorisé à évoquer le spectre de la mort avec des moyens aussi « syndicalement » littéraires, si la méditation inattendue sur l'éternel revêtait ne serait-ce qu'une infime fonction dans le développement de l'aventure. Or, que va faire James Bond, maintenant que l'a effleuré le frisson de l'irréversible? Rien, absolument rien. Il enjambra le cadavre et ira coucher avec Tiffany.

La littérature comme collage Donc Fleming, véritable résumé vivant des contradictions d'une culture de grande consommation à ses divers niveaux, organise des trames élémentaires et violentes, fondées sur des oppositions relevant de la fable, avec une technique empruntée au roman « de masse »; il décrit des femmes et des couchers de soleil, des fonds marins et des voitures, avec une technique littéraire rapportée, frôlant très souvent le Kitsch et y tombant parfois en plein dedans; il dose son attention narrative par un montage instable, alternant grand-guignol et nouveau roman, avec l'absence de scrupules du polyvalent travaillant sur plusieurs matériaux. C'est pourquoi il compte, qu'on le veuille ou non, sinon parmi les inventeurs, du moins parmi les plus habiles utilisateurs de l'ensemble de cet attirail expérimental.

Difficile, quand on dépasse l'adhésion immédiate et amusée à l'effet premier que ces romans veulent susciter, de savoir jusqu'à quel point Fleming feint la littérature pour feindre de faire de la

littérature, et jusqu'à quel point il utilise des morceaux de littérature avec le goût cynique et moqueur du collage.

Fleming est plus cultivé qu'il ne le donne à voir. Il commence le chapitre 19 de *Casino Royal* par « Quand vous rêvez que vous êtes en train de rêver, c'est que vous êtes sur le point de vous réveiller » : c'est une notion bien connue, c'est aussi une phrase de Novalis. Comment, en suivant la longue réunion de ces Soviétiques diaboliques qui projettent la damnation de 007 au cours des chapitres initiaux de *Bons Baisers de Russie* (Bond, ignorant tout, n'entrera en scène qu'à la deuxième partie), ne pas songer à un « prologue à l'enfer » de goethéenne mémoire?

On peut se borner à penser que ces influences, bonnes lectures d'un gentilhomme aisé, travaillaient la mémoire de l'auteur sans affleurer à sa conscience. Fleming restait probablement très lié au monde du XIX^e, dont son idéologie militariste et nationaliste, son colonialisme raciste, son isolationnisme victorien sont des héritages directs. Quant à son goût pour les voyages dans les grands hôtels et les trains de luxe, il est très Belle Epoque. L'archétype même du train, de l'épopée en Orient-Express (où l'on rencontre l'amour et la mort) provient de la grande et de la petite littérature romantique et postromantique, de Tolstoï à Cendrars en passant par Dekobra. Ses femmes, nous l'avons dit, sont des Clarisse richardsoniennes et correspondent à l'archétype mis au jour par Fiedler⁶. Mais il y a plus : il y a le goût de l'exotisme, qui n'est pas contemporain, même si les îles de rêve sont accessibles d'un seul coup de jet. *On ne vit que deux fois* présente un jardin des supplices étrangement semblable à celui de Mirbeau, où les plantes sont décrites et énumérées avec une minutie qui n'est pas sans rappeler le *Traité des poisons* d'Orfila, auquel on serait arrivé en passant par le Huysmans de *Là-bas*. Mais *On ne vit que deux fois*, dans son exaltation exotique (les trois quarts du livre sont consacrés à une initiation quasi mystique à l'Orient), dans sa façon de citer les poètes anciens, évoque également la curiosité morbide avec laquelle Judith Gauthier nous invitait à la découverte de la Chine, en 1869, avec *le Dragon impérial*. Et si le rapprochement peut sembler étrange, eh bien souvenons-nous que Ko-Li-Tsin, le poète révolutionnaire, s'enfuit des prisons de Pékin accroché à un cerf-volant et que Bond s'échappe de l'infâme château de Blofeld agrippé à un ballon (qui l'emportera loin au-dessus de la mer où, amnésique, il trouvera refuge au creux des doux bras de Kissy Suzuki). Il est vrai que Bond se suspend au ballon en se souvenant d'un vieux film de Douglas Fairbanks, mais Fleming est indubitablement plus cultivé que son personnage.

Il ne s'agit pas de jouer au jeu des analogies, et de voir en

l'atmosphère ambiguë et malade de Piz Gloria un écho de la montagne magique. Les sanatoriums sont en montagne et en montagne il fait froid. Il ne s'agit pas de retrouver en Honeychile, qui apparaît à Bond dans l'écume de la mer telle une Anadyomène, la « jeune fille oiseau » de Joyce. Rien n'est plus semblable que deux paires de jambes nues baignées par les vagues. Mais parfois, les analogies ne concernent pas la simple atmosphère psychologique, elles sont d'ordre structurel. Ainsi, une des nouvelles de *Bons Baisers de Paris*, « Chaleur humaine », nous montre Bond qui, assis sur le divan de chintz du gouverneur des Bahamas, écoute celui-ci raconter, après d'infinis préambules labyrinthiques, dans une atmosphère étouffante de malaise, les péripéties interminables et apparemment inconsistantes d'une femme adultère et d'un mari vindicatif; une histoire sans effusion de sang ni coup de théâtre, une histoire de problèmes personnels et privés, à la suite de laquelle Bond, étrangement bouleversé, est enclin à voir son activité dangereuse comme infiniment moins romanesque et intense que certaines existences secrètes et banales. Or, la structure de cette nouvelle, la technique de description et d'introduction des personnages, la disproportion entre les préambules et l'inconsistance de l'histoire, et entre celle-ci et l'effet qu'elle produit, rappellent étrangement le développement habituel de maintes nouvelles de Barbey d'Aurevilly.

Nous pourrions aussi rappeler que l'idée d'un corps humain recouvert d'or apparaît chez Dimitri Merejkovski (à cette différence près qu'ici le coupable ne se nomme pas Goldfinger mais Léonard de Vinci).

Il se peut que Fleming n'ait pas eu des lectures aussi variées et sophistiquées; en ce cas, il faudrait admettre que, lié par éducation et structure psychologique au monde d'hier, il en a imité les solutions et les goûts sans s'en apercevoir, réinventant un style qu'il avait flairé dans l'air du temps. Or, il est plus probable qu'il ait décidé – avec ce cynisme opérationnel dont il avait fait preuve pour structurer ses trames selon des oppositions archétypes – que les voies de l'imaginaire, pour le lecteur de notre siècle, seraient à nouveau celles du grand feuilleton du XIX^e; que, face à la normalité casanière, je ne dis pas d'Hercule Poirot, mais même de Sam Spade et de Michael Shayne, il était urgent de solliciter à nouveau l'imagination avec l'attirail qui avait rendu célèbres Rocambole et Rouletabille, Fantômas et Fu Manchu. Sans doute est-il allé plus loin, remontant aux sources cultivées du romantisme truculent, et de là jusqu'à ses filiations les plus morbides. Une anthologie des caractères et des situations tirés de son œuvre ressemblerait à un

A commencer par ses méchants, dont les lueurs rougeâtres du regard et les lèvres pâles ne sont pas sans rappeler l'archétype marinien de Satan, d'où naît Milton, lequel a engendré la génération romantique des ténébreux : « Dans ses yeux où tristesse et mort ont leur gîte – une lumière flamboie, *trouble et vermeille*. – Ses regards obliques et ses yeux torves – semblent des comètes, et ses cils des éclairs. – De ses narines et de ses lèvres blêmes... » A cette différence près que, chez Fleming, une dissociation inconsciente s'est accomplie, et les caractéristiques du beau ténébreux, fascinant et cruel, sensuel et impitoyable, se sont réparties entre la figure du Méchant et celle de Bond.

Chacun de ces deux caractères reçoit les traits du Schedoni d'Ann Radcliffe, du Moine de Lewis, du Corsaire et du Giaour de Byron; aimer et souffrir est la double fatalité qui poursuit Bond, à l'instar des Natchez de Chateaubriand, « tout en lui devenait fatal, même le bonheur »; quant au Méchant, « jeté dans le monde comme un grand malheur, sa pernicieuse influence s'étendait aux êtres environnants ».

Le Méchant, qui allie à sa malfaisance un charme de meneur d'hommes, c'est le Vampire, et Blofeld a presque toutes les caractéristiques du Vampire de Mérimée (« Qui pourrait éviter la fascination de son regard?... Sa bouche est sanguine et sourit comme celle d'un homme assoupi et tourmenté d'un amour hideux »); la philosophie de Blofeld, en particulier celle qu'il prêche dans le Jardin de la Mort *d'On ne vit que deux fois*, c'est du Divin Marquis à l'état pur, qui aurait transité en anglais par le *Melmoth* de Maturin : « Il est même possible de devenir amateur en souffrances. J'ai entendu parler d'hommes qui ont fait des voyages dans des pays où l'on pouvait assister tous les jours à d'horribles exécutions, pour se procurer cette excitation que la vue des souffrances ne manque jamais de donner... » On a aussi un passage de vrai sadisme avec l'exposé du plaisir que Red Grant prend à tuer. Mais tant Red Grant que Blofeld (du moins dans le dernier roman, quand celui-ci accomplit le mal non plus par profit mais par pure cruauté) sont présentés comme des cas pathologiques; normal, le siècle exige ses adaptations, Freud et Krafft-Ebing ne sont pas passés impunément.

Inutile de s'arrêter sur le goût de la torture, sinon pour rappeler les pages des *Journaux intimes* où Baudelaire en commente le potentiel érotique; inutile encore de ramener le modèle des Goldfinger, Blofeld, Mister Big et autres Dr. No à celui des divers Surhommes de la littérature, qu'elle soit grande ou de masse. Il ne

faut cependant pas oublier que Bond « porte » lui aussi certaines de leurs caractéristiques, et il est opportun de rapprocher sa description physionomique – un sourire cruel, un beau visage dur, la cicatrice balafrant sa joue, la mèche rebelle de cheveux retombant sur son front, le goût pour le faste, *etc.* – de cette évocation du héros byronien élaborée par Paul Féval dans *les Mystères de Londres* :

C'était un homme d'une trentaine d'années, au moins en apparence, d'une taille haute, élégante et de modèle aristocratique. [...] Quant à son visage, il offrait un remarquable type de beauté mâle et intelligente; son front haut, large et sans ride, mais traversé de haut en bas par une légère cicatrice presque imperceptible. [...] On ne pouvait voir ses yeux; mais, sous sa paupière baissée, on devinait leur puissance. [...] Les jeunes filles le voyaient en songe avec un œil rêveur, un front ravagé, un nez d'aigle et un sourire infernal, – mais divin. [...] C'était un homme tout de sensations, qui savait extraire une jouissance de chaque chose et de chaque événement; un homme capable à la fois du bien et du mal : généreux par caractère, franchement enthousiaste par nature, mais égoïste par occasion, froid par calcul et d'humeur à vendre l'univers pour un quart d'heure de plaisir. [...] Tout le monde se souvient de sa magnificence orientale; tout le monde a pu savoir qu'il dépensait 5 millions chaque hiver, 500000 fr. par mois, et qu'il n'était point nabab cependant!

Le parallèle est troublant mais ne nécessite aucun contrôle philologique; ce prototype fourmille dans la littérature de premier et de second ordre; par ailleurs, le décadentisme britannique pouvait offrir à Fleming la glorification de l'ange déchu, du monstre tortionnaire, du *vice anglais*; Wilde, à deux pas, accessible à tout gentilhomme bien né, lui présentait la tête de saint Jean-Baptiste, dressée sur un plateau, comme modèle pour la grosse tête grise de Mister Big affleurant les eaux. Quant à Solitaire, qui, dans un train, excite Bond mais se refuse à lui, Fleming utilise, en titre de chapitre, le qualificatif d'« allumeuse » : un prototype qui réapparaît de fois à autre chez Barbey d'Aurevilly, chez la princesse d'Este de Péladan, la Clara de Mirbeau, et *la Madone des sleepings* de Dekobra.

A ceci près que l'archétype décadent de la belle dame sans merci étant devenu inacceptable pour l'idéal moderne de la féminité, Fleming le tempère par le modèle de la vierge persécutée. Ici aussi, il semble avoir retenu la recette narquoise donnée au siècle dernier par Louis Reybaud aux auteurs de feuilletons – mais Fleming avait

assez d'esprit pour l'inventer et la redécouvrir tout seul : « Vous prenez, môssieur, une jeune femme, malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal... » *etc.*

En ce cas, Fleming d'un côté aurait accompli une opération calculée et fructueuse, mais d'un autre côté, il se serait abandonné au sentiment nostalgique de l'évocation. Ce qui expliquerait ce goût d'un collage littéraire, mi-ironique mi-passionné, entre jeu et mémoire. Tout comme l'idéologie victorienne et le sentiment anachronique d'une pure britannité élue opposée au désordre des races corrompues sont à la fois jeu et nostalgie.

Comme nous n'avons pas l'intention d'élaborer ici une interprétation psychologique de l'homme Fleming, mais une analyse de la structure de ses textes, la *contaminatio* entre résidu littéraire et chronique brutale, entre XIX^e et science-fiction, entre excitation aventureuse et froideur robbe-grilletienne nous semble être les éléments instables d'une construction parfois fascinante, qui existe souvent grâce à ce bricolage hypocrite, et réussit de temps à autre à masquer sa nature de ready-made pour se donner des airs d'invention littéraire. Dans la mesure où elle autorise une lecture complice et avertie, l'œuvre de Fleming constitue une machine à évasion fort réussie, résultat d'un bel artisanat narratif; dans la mesure où elle offre à certains le frisson de l'émotion poétique privilégiée, elle est une énième manifestation du Kitsch; dans la mesure où elle déchaîne chez beaucoup des mécanismes psychologiques élémentaires où manquerait le moindre détachement ironique, elle n'est qu'une opération d'une industrie de l'évasion, plus subtile mais non moins mystifiante.

Une fois encore, un message n'aboutit vraiment que grâce à une réception concrète dans un contexte qui le qualifie. Quand un acte de communication déclenche un phénomène de mœurs, les vérifications définitives devront être faites dans le cadre non du livre mais de la société qui le lit.

1 Kingsley Amis, *The James Bond Dossier*, Londres, 1965.

2 Cf. le chapitre « Le mythe de Superman ».

3 La traduction française justement dit : « James Bond, dans la salle d'attente de l'aéroport de Miami, se livrait à des considérations sur la vie et la mort, après avoir avalé deux doubles bourbons. » (*N.d.l.T.*) 4 Emilio Salgari (1863-1911), écrivain italien, auteur de romans d'aventures hauts en couleur. (*N.d.l.T.*) 5 Cf. in *Apocalittici e integrati* (Milan, Bompiani, 1964), le chapitre « La struttura del cattivo gusto » [La structure du mauvais goût].

6 Cf. *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960.

Conclusion 1993

A l'heure où j'écris ces lignes, Superman est mort – du moins est-ce ce que raconte la dernière de ses histoires parue en Amérique, même s'il n'est pas difficile d'imaginer que, à l'instar de Rocambole, il réapparaîtra d'une manière ou d'une autre.

Héros de cinéma, Superman était devenu trop visible et trop important pour continuer à mener la curieuse vie d'être omnipotent caché au fin fond d'une bourgade de province que décrivait mon essai de 1962. Par ailleurs, en cette nouvelle civilisation dite du « Post-cyber-modern », face à la toute-puissance électronique d'un Terminator, que peut réaliser d'intéressant un garçon venu de Krypton? Et que pourraient accomplir de surhumain Rodolphe de Gerolstein ou Monte-Cristo, dans un univers où tant Saddam que Bush sont déterminés par CNN?

Mais le plus important, c'est qu'entre-temps, entre les années 30 où naissait Superman (sans remonter jusqu'à ses ancêtres du XIX^e) et nos jours, la télévision s'est installée. En guise de Superman, elle a élu l'Everyman, c'est-à-dire qu'elle a offert comme modèle d'homme exceptionnel l'homme de tous les jours, celui auquel n'importe qui peut s'identifier. Le petit-bourgeois actuel ne rêve plus d'impossibles vengeance contre un monde ennemi (périlleuse passion pouvant amener aux tragédies de la Commune) : il rêve d'une victoire aux jeux télévisés.

Au début des années 70, j'avais anticipé cette tendance avec la « Phénoménologie de Mike Buongiorno », que le lecteur français peut trouver (fort bien traduite par le regretté Bernard Guyader) dans mon *Pastiches et Postiches* (Paris, Messidor, 1988) : « L'homme que les mass media cherchent à circonvenir est au fond, parmi tous ses semblables, celui qui est le plus respecté : on ne lui demande jamais de devenir ce qu'il est déjà... »

En ces dernières décennies, qui sont les héros des « séries » télévisées – lesquelles sont très semblables aux épisodes du roman-feuilleton – qui ont su conquérir la faveur populaire? A mon avis, ce sont le lieutenant Columbo et l'inspecteur Derrick.

Aucun des deux n'est beau, athlétique, ou héroïque. Chacun des deux est évidemment d'extraction petite-bourgeoise et s'habille dans

les grands magasins. Plus « grunge » avant la lettre, Columbo ose s'affubler d'un sempiternel imperméable déchiré et rouler dans une voiture qui flanquerait des frissons de dégoût au patron d'une casse. Derrick n'a même pas cette hardiesse : il a deux ou trois costumes de rechange, afin de se présenter à chaque nouvelle aventure dûment lavé et repassé de frais, arborant une cravate propre qu'il noue soigneusement chaque matin devant son miroir, après avoir discipliné ses cheveux avec du gel. Ni l'un ni l'autre ne se trouverait à son aise en collant élastique.

Aucun des deux n'est un Parsifal : Columbo a une femme que l'on ne voit jamais – si bien qu'elle suscite quelque intérêt chez le spectateur, même si on la devine prodigieusement inintéressante. Quant à Derrick, il a le regard mouillé et résigné du veuf de naissance.

Aucun des deux n'a le talent diabolique de don Isidro Parodi. Pour ne pas plonger les téléspectateurs dans l'embarras, les scénaristes dévoilent tout de suite, avant que les détectives eux-mêmes le découvrent, le nom de l'assassin. Le plaisir du public provient de ce que ni Columbo ni Derrick ne déploient des techniques d'investigation nécessitant un esprit surhumain, égal à celui de Nero Wolfe. Ils marchent au flair, se fondant sur une intuition due à un mouvement instantané d'antipathie, exactement comme nous pourrions le faire nous-mêmes. S'ils mettent dans le mille, c'est par hasard, surtout parce que leurs adversaires sont des névrosés qui s'effondrent à la première insinuation. Derrick raisonne vraiment comme le ferait notre cousin, et se résout à aboutir à la conclusion quand l'assassin a donné tellement de preuves de sa culpabilité que même un pandore de province se serait décidé à lui passer les menottes; Columbo est plus malin, il parie avec davantage de courage, il semble diabolique mais en fait il se contente d'exceller dans quelques trucs psychologiques pour amener le coupable à se dévoiler; il ne l'identifie pas – à l'instar de don Isidro – en faisant des abductions dans un univers spinozien malade, essentiellement parce qu'il ne sait pas ce qu'est l'abduction et encore moins qui est Spinoza.

Aucun des deux n'est un surhomme à la manière de Rodolphe ou Monte-Cristo car, même s'ils le pouvaient, ils refuseraient de punir. Ainsi que le ferait chacun d'entre nous, ils pratiquent leurs arrestations à contrecœur. Si cela dépendait d'eux, ils laisseraient courir car au fond ils comprennent les motivations du coupable, secrètement ils sympathisent avec lui, mais le devoir c'est le devoir.

Je ne voudrais pas que l'on pense que je mésestime Columbo et

Derrick, je me sens semblable à eux, et les considère comme des modèles humains positifs. En fait, je me demande si leur célébrité vient de ce qu'ils ressemblent vraiment aux téléspectateurs, ou bien de ce qu'ils sont réellement des surhommes eux aussi, puisque les spectateurs ont dérapé désormais au-dessous de leur niveau.

Aujourd'hui, le nouveau héros des programmes télévisés n'est plus, comme à l'époque où j'écrivais la « Phénoménologie de Mike Buongiorno », l'homme commun. C'est celui que le roman-feuilleton plaçait en dessous du lecteur, j'ai nommé l'idiot du village.

L'idiot du village se situe au-dessous de la moyenne. On l'invite aux talk shows ou aux émissions de jeux justement parce que c'est un idiot. On se souvient qu'autrefois dans les villages, le soir à l'auberge, on offrait à boire à l'idiot afin qu'il s'enivre et finisse par faire des choses inconvenantes et obscènes, déclenchant l'hilarité générale. Mais alors, l'idiot comprenait obscurément qu'on le traitait comme tel, et acceptait le jeu car c'était une façon de se faire payer un coup et de s'exhiber devant tout le monde.

L'idiot du village des programmes télé actuels n'est pas un sous-développé. Ce peut être un esprit bizarre (par exemple l'inventeur d'un nouveau système du mouvement perpétuel, ou le découvreur de l'Arche perdue, le genre de type qui pendant des années a frappé en vain aux portes de tous les journaux ou de tous les bureaux de brevets d'invention, et a enfin trouvé quelqu'un pour le prendre au sérieux) ; ce peut être aussi un intellectuel qui a compris que, au lieu de se fatiguer à écrire un chef-d'œuvre, il était possible d'avoir du succès en baissant son pantalon à la télé et en montrant son postérieur, en lançant des insanités lors d'un débat culturel, ou carrément en agressant à coups de gifles son interlocuteur.

Aujourd'hui, la dynamique de l'audimat fait que, à peine paru à l'écran, un idiot du village, sans cesser d'être idiot, devient un idiot célèbre dont la gloire se mesure en engagements publicitaires, en invitations à des congrès ou à des fêtes, voire en des offres de prestations sexuelles (mais Victor Hugo ne nous a-t-il pas enseigné qu'une belle dame peut raffoler de l'Homme qui rit?).

Monte-Cristo était le surhomme adéquat pour un monde où chacun voulait être Napoléon – fût-ce le troisième du nom. Dans une société où l'idiot du village est devenu l'idéal collectif, l'homme absolument commun tel que Columbo ou Derrick assume des proportions cosmiques.

Mais je me trompe peut-être (il est d'ailleurs bon qu'une Conclusion reste ouverte) : les nouveaux surhommes, ce sont

justement les idiots du village, vengeurs de notre médiocrité puisqu'ils ont le courage solaire de montrer, d'exalter, de transformer en or leurs propres tares. Columbo et Derrick ne sont plus du côté de Monte-Cristo ou de Lupin, mais de celui de Leopold Bloom, et, tels des ulysses égarés, ultimes échantillons d'humanité, ils lancent un message de modestie et de modération.

Toutefois, dans un univers peuplé désormais de surhommes par défaut, il y a trop de bruit pour que leur voix puisse encore être entendue.